

Teksty Drugie 2000, 4, s. 57-72



Projektowanie miasta (O dyskursie urbanistycznym dwudziestolecia)

Elżbieta Rybicka

Elżbieta RYBICKA

Projektowanie miasta (O dyskursie urbanistycznym dwudziestolecia)

Diagnozy i projekty

W pierwszych dekadach XX wieku diagnozy stawiane miastu nieodmiennie wskazywały na jego chorobę. Historyk sztuki, Alfred Lauterbach, w artykule *Zagadnienia współczesnego miasta* pisał:

Nie ulega wątpliwości, że dziś panuje w wielkich metropoliach chaos, który pod grozą katastrofy należy opanować i zwalczyć. [...] Miasta milionowe, pomimo pozorów zdrowia, są przeważnie organizmami chorymi, leczonymi wciąż jeszcze medykamentami z podręcznej apteczki bądź chirurgią zniekształcającą organy wewnętrzne, z małą lub wątpliwą korzyścią dla ogólnego zewnętrznego wyglądu.¹

W podobny sposób autorzy projektu urbanistycznego *Warszawa funkcjonalna*, Adam Chmielewski i Szymon Syrkus, przekonywali do swych planów komunikacyjnych, wskazując na zaburzenie naturalnego układu miasta:

Kierunki przez nas wytyczone są dla Warszawy naturalnym kościem. Jeżeli w początku ubiegłego stulecia Warszawa przestała rozwijać się równomiernie w kierunku swych naturalnych biegunów: Modlina i Czerska, to dlatego, że wroga okupacja carskiej Rosji z premedytacją uszkodziła jej stos pacierzowy (kierunek północ-południe), powodując stuletni niemal paraliż [...].²

^{1/} A. Lauterbach *Zagadnienia wielkiego miasta*, w: *Pierścień sztuki. Historia i teoria*, Warszawa 1929, s. 174 (pierwodruk: „Architektura i Budownictwo” 1925 nr 2).

^{2/} J. Chmielewski, Sz. Syrkus *Warszawa funkcjonalna*, Warszawa 1934, przedr. w: *Źródła do studiów nad rozwojem przestrzennym Warszawy*, zeszyt 1, Warszawa 1981, s. 17.

Rozpoznanie miasta jako „chorego organizmu” i metaforyka medyczna nie miały charakteru akcydentalnego, były stałą i powtarzalną figurą języka wypowiedzi towarzyszących problematyce miejskiej. Konsekwencje medykalizacji dyskursu urbanistycznego mogą być rozliczne, tutaj interesuje mnie przede wszystkim ich nośność perswazyjna. Niewątpliwie tak postawione diagnozy mają niezwykłą siłę oddziaływania na odbiorcę – odwołują się zarazem do sfery emocjonalnej: obaw przed chorobą oraz apelują do zdrowego rozsądku: to, co chore, należy wszak leczyć. Ale nawet pobieżny przegląd artykułów postulujących przebudowę miast wskazuje, że uprzywilejowano raczej drugie stanowisko. Miasto w świadomości architektów czy urbanistów było w większym stopniu przedmiotem zabiegów sanacyjnych niż nosicielem choroby. Ten sposób myślenia o mieście – jako zagrożeniu dla jego mieszkańców – charakterystyczny był bardziej dla socjologów³.

Diagnozy schorzeń i patologii miejskich generowały nie tylko wielokrotnie deklarowaną konieczność sanacji, ale przede wszystkim nie spotykaną wcześniej liczbę projektów urbanistycznych i planów regulacyjnych, których celem było uzdrowienie miasta. Począwszy od pochodzącej z końca XIX wieku koncepcji miast-ogrodów Ebeneзера Howarda, przez funkcjonalne „miasto przemysłowe” Tony’ego Garniera, aż do licznych projektów Le Corbusiera, Waltera Gropiusa, Ernsta Maya, Franka Lloyda Wrighta i „dezurbanistyczne” koncepty miast, a właściwie osiedli liniowych, autorstwa architektów radzieckich⁴. Ukształtowały one swoistą retorykę, charakterystyczny styl wypowiedzi. Lech Niemojewski w artykule *Corbusier jako pisarz* próbował, nie bez trudności, określić tę specyfikę:

Gdybyśmy mieli sądzić to, co pisze, miarą krytyki fachowej, literackiej lub naukowej, za każdym razem doszlibyśmy do innej konkluzji. Bo też nie jest to ani teoria, ani literatura, ani krytyka. [...] pisma Corbusierowskie są pisaną architekturą. Gdyby ktoś, pragnąc zostać uczniem Corbusiera, zgromadziwszy wszystkie jego dzieła, postanowił sobie iść wedle wytyczonych tam wskazań, dostałby kołowaczyny. Dosłownie. Gdyż musiałby

^{3/} S. Rychliński w swoim projekcie miasta pisał: „Gwałt, hałas, nerwowe tempo rozrywki upijają mieszkańca miast. Często bywa on już tak dalece zaprawiony do tego rodzaju narkotyku, że nie może się bez niego obyć”, *Przebudowa współczesnego miasta*, „Droga” 1933 nr 3, przedr. w: tegoż *Wybór pism*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył P. Wujek, Warszawa 1976, s. 496; zob. też: tegoż *Miasta współczesne jako środowisko rozprzeżenia społecznego*, w: tamże, s. 456-482.

^{4/} O nowoczesnym projektowaniu urbanistycznym zob. S. Giedion *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, przeł. J. Olkiewicz, Warszawa 1968; I. Wistocka *Awangardowa architektura polska 1918-1939*, Warszawa 1968; K.K. Pawłowski *Początki polskiej nowoczesnej myśli urbanistycznej*, w: *Sztuka około 1900. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1969; J. Minorski *Polska nowatorska myśl architektoniczna w latach 1918-1939*, Warszawa 1970; W. Ostrowski *Urbanistyka współczesna*, Warszawa 1975, rozdz. 1.: *Narodziny współczesnej urbanistyki*; R. Banham *Revolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w „pierwszym wieku maszyny”*, przeł. Z. Drzewiecki, Warszawa 1979; J. Wujek *Mity i utopie architektury XX wieku*, Warszawa 1986; Ch. Jencks *Ruch nowoczesny w architekturze*, przeł. A. Morawińska i H. Pawlikowska, Warszawa 1987.

Rybicka Projektowanie miasta

kołować, nawracać, raz chwalić, a drugi raz to samo potępiać. Toteż tak pojmowany Corbusier jest bezsprzecznie uwodzicielem. Urok jego słów jest najwyraźniej uwodzicielski. On nie przekonywa, lecz czaruje i w tym leży jego siła.⁵

Nietrudno zauważyć, że strategia perswazyjna Le Corbusiera była niezwykle skuteczna. Z tego powodu był on nie tylko prawodawcą na terenie architektury i urbanistyki, ale także inspiratorem nowego typu dyskursu – Niemojewski pisał w dalszym fragmencie, że dzięki pismom Le Corbusiera architekt zaczyna rozumieć „doniosłość pióra w swoim ręku”. I właśnie ta kwestia – „pisanej architektury” – będzie, między innymi, przedmiotem mojego zainteresowania, a dokładniej to, w jakim stopniu planowanie miasta wpływa, ogólnie rzecz ujmując, na sferę wystąpienia: język, rodzaj metaforyki, typ argumentacji. Projekt jest bowiem specyficzną formą wypowiedzi użytkowej o wyraźnie zarysowanych przynajmniej trzech właściwościach. Pierwszą z nich jest progresywność, zdecydowane ukierunkowanie na przyszłość. Najtrafniej i najwięcej ujęli tę progresywną orientację Syrkus i Chmielewski w pierwszym zdaniu *Warszawy funkcjonalnej*: „Praca architekta polega na projektowaniu – innymi słowy na planowym kształtowaniu przyszłości”⁶. Programowanie przyszłości stanowi dominantę wszelkich projektów, ale w przypadku planów urbanistycznych nabiera dodatkowych, bardziej generalnych znaczeń. W swych najbardziej radykalnych i uniwersalnych manifestacjach autorzy projektów, kreśląc nową strukturę architektoniczną i przestrzenną miasta, traktowali je jako narzędzie formowania przestrzeni społecznej. Stawały się one w ten sposób szczególną odmianą nowoczesnego projektu (w znaczeniu Habermasowsko-Lyotardowskim) – narracji, której uprawomocnienie stanowiła przyszłość, Idea oczekująca realizacji.

Drugą konstytutywną cechą projektu jest specyficzna postawa autora. Podmiot wypowiedzi występuje poniekąd w sprzecznej roli – eksperta i zaangażowanego uzdrowiciela, usiłując pogodzić specjalizację z działalnością społeczną, obiektywizm ekspertyzy z publicystycznym interwencjonizmem. Fakt ten uzewnętrznia się w niejednorodnym stylu wypowiedzi, wiążącym zobiektywizowany język specjalistyczny (w zależności od profesji autora: socjologiczny, architektoniczny czy medyczny) z emocjonalnym językiem agitacji i apelu, ale przede wszystkim z językiem perswazji. To on bowiem jest trzecią, najdobitniej ujawniającą się cechą wypowiedzi – projekty pisze się wszak po to, by nakłonić innych do planowanego zamysłu. Z tym wiążą się kolejne kwestie, gdyż tryb perswazyjny wymaga precyzyjnego budowania porozumienia z odbiorcą, porozumienia opartego na mechanizmie identyfikacji. Stąd wielką rolę odgrywa w nim topika aktualna, którą za Kennethem Burke można określić jako zaktualizowane *loci communes*, zbiór sloganów, klisz, szablonów, stereotypów funkcjonujących w świadomości zbiorowej w konkretnym historycznie środowisku kulturowym i związanych ze sferą pozawer-

5/ L. Niemojewski *Corbusier jako pisarz*, „Architektura i Budownictwo” 1934 nr 4, s. 113.

6/ J. Chmielewski, Sz. Syrkus *Warszawa...*, s. 7.

Szkice

balną⁷. Taktyka perswazyjna operuje też zazwyczaj uproszczoną, dychotomiczną skalą wartości⁸, co uwidacznia się zwłaszcza w diagnostycznej części projektu. I jeszcze jedna kwestia wymaga dopowiedzenia: porównując projekt jako formę wypowiedzi z projektowanym w nim miastem, można dostrzec analogię pełnionych funkcji – zarówno dyskurs urbanistyczny, jak i jego przedmiot miały w zamierzeniu kształtować postawy czy to odbiorcy, czy mieszkańca miasta.

Projektowanie miasta w pierwszej połowie XX wieku miało charakter, by tak rzec, żywiołowy, zajmowali się nim nie tylko profesjonalni urbaniści, ale również socjologzy (L. Krzywicki, S. Rychliński), historycy sztuki (A. Lauterbach) czy awangardowi artyści (M. Szczuka, W. Strzebiński). Dlatego wybrane do analizy teksty nie są projektami urbanistycznymi w ścisłym tego słowa znaczeniu, funkcjonującym na terenie urbanistyki, są natomiast niewątpliwie projektami miasta. O ich wyborze zdecydowała egzemplaryczność, gdyż prezentują one kluczowe tendencje obecne zarówno w urbanistyce profesjonalnej, jak też w refleksji nad miastem, podejmowanej w innych kręgach.

Miasto-maszyna Szymona Syrkusa

Jednym z najczęściej atakowanych haseł w artykułach i wypowiedziach krytycznych architektów dwudziestolecia były slogany „mieszkanie-maszyna” i „miasto-maszyna”. Zestawienie tych dwóch porządków znaleźć można w pisanych jeszcze przed wojną manifestach włoskiego architekta-futurysty Sant’Elia⁹, który sformułował je chyba jako pierwszy. W latach dwudziestych podjął je Le Corbusier, a rzucone przez niego mimochodem hasło w środowisku polskim rozpowszechnił Szymon Syrkus w artykule programowym *Preliminarz architektury*, konkretyzując przygodną formułę w całościowy projekt:

Dzięki standaryzacji i centralizacji wielkiego przemysłu możemy mieć: mebel-maszynę, mieszkanie-maszynę, miasto-maszynę. [...] Części składowe maszyn-mebli, maszyn-domów i maszyn-miast wytwarzane są fabrycznie, zaś montaż całości komponuje architekt.¹⁰

Należy podkreślić, że powiązanie miasta i maszyny, urbanistyki z technologią, nie było jedynie arbitralnym gestem kilku architektów. Wielokrotnie deklarowana fascynacja „maszynizmem” stanowiła oznakę przynależności do najbardziej radykalnych nurtów w architekturze nowoczesnej, choć zazwyczaj formułowana ona

^{7/} K. Burke *Tradycyjne zasady retoryki*, przeł. K. Biskupski, „Pamiętnik Literacki” 1977 z. 2, s. 232-233.

^{8/} Zob. S. Barańczak *Słowo – perswazja – kultura masowa*, „Twórczość” 1975 nr 7, s. 53.

^{9/} A. Sant’Elia *Architektura futurystyczna*, w: Ch. Baumgarth *Futuryzm*, przeł. J. Tasarski, Warszawa 1987, s. 309, 311.

^{10/} Cytaty z artykułów lokalizuję w tekście, używając skrótów: P = Sz. Syrkus *Preliminarz architektury*, „Praesens” 1926 nr 1; T = tenże *Tempo architektury*, „Praesens” 1927-1930 nr 2.

Rybicka Projektowanie miasta

była w mniej ekstremalny sposób. Ale nie genealogia czy historia tego związku będą mnie interesować, lecz próba uchwycenia podstawy utożsamienia miasta i maszyny oraz presuponowanej przez nią wizji przestrzeni społecznej, bowiem projektowanie miasta jest z reguły związane z określonym widzeniem jego mieszkańców.

Swoją koncepcję miasta-maszyny rozwijał Syrkus w artykułach *Preliminarz architektury* oraz *Tempo architektury*, które ukazały się w jedynych dwóch numerach „Praesensu”, jak głosił podtytuł, kwartalnika modernistów. Dzieli je kilka lat różnicy, co nie pozostaje bez znaczenia dla charakteru wypowiedzi. *Preliminarz* posiada bowiem wiele cech awangardowych manifestów i artykułów programowych, *Tempo* natomiast, choć w deklarowanych poglądach Syrkus był konsekwentny, jest już bardziej zrygoryzowane i uzgodnione z profesjonalnym trybem wykładania założeń. W roku 1926, kiedy został opublikowany pierwszy z artykułów, grupa artystyczna „Praesens” była dopiero w trakcie formowania się, stąd nie sprecyzowana do końca pozycja, z której występuje autor. W *Tempie*, które ukazało się w roku 1930, przemawia on już ze stanowiska międzynarodowego eksperta od rozwiązywania problemów architektury i urbanistyki – jako członek CIAM-u. Jeszcze jedna uwaga, artykuły Syrkusa dotyczą głównie architektury, kwestie urbanistyczne są omawiane w powiązaniu z nimi. Główny projekt urbanistyczny: *Warszawa funkcjonalna*, napisany wspólnie z Janem Chmielewskim, ma charakter przede wszystkim techniczny i adresowany był do innego odbiorcy, jakkolwiek strategia perswazyjna zaznacza się w nim równie mocno.

Obydwa artykuły stanowią kompilację wielu postulatów czy programów awangardowych architektów – przede wszystkim Le Corbusiera, ale też niemieckich, holenderskich czy francuskich. Nie te zależności są jednak najbardziej interesujące, choć ich typowość i egzemplaryczność pozwala dojrzeć zogniskowanie wielu reprezentatywnych tendencji. Architektura nowoczesna miała charakter „międzynarodowy” nie tylko z racji swojego stylu, nie uwzględniającego kontekstu lokalnego, ale również wskutek przepływu poglądów. Na większą uwagę zasługuje natomiast fakt, iż pomimo deklarowanej autonomii architektury założenia programowe Syrkusa silnie wiążą się z innymi, niż architektoniczne, praktykami. Pierwsze zdanie *Preliminarza* od razu zwraca uwagę na tę zależność: „Uporządkowanie produkcji przez standaryzację wielkiego przemysłu jest jednym z warunków utrzymania się na placu boju ekonomicznego” (P, s. 6). Tak mógłby rozpocząć swój preliminarz ekonomista albo producent. Kwestię, czy jest to zapożyczenie, wkroczenie na cudzy teren, czy też poddanie się językowi technologii, na razie pozostawiam, chciałabym natomiast wskazać na istotny kontekst pozwalający usytuować ten związek architektoniczno-przemysłowy. Tłem jest toczona w dwudziestoleciu dyskusja, skupiająca się, mówiąc najkrócej, wokół problemu różnicowania się „obiegów” architektonicznych, a dokładniej wokół relacji: architektura a budownictwo, architekt a inżynier. Przedmiotem sporu był status architektury pojmowanej jako dyscyplina bądź artystyczna, bądź użyteczna, jako tworzenie unikatowych dzieł sztuki lub masowo powielanych, zuniformizowanych wytworów. Rok

1926, w którym ukazał się *Preliminarz*, był jeszcze okresem dominującej pragmatyki. W artykule wprowadzającym do pierwszego numeru „Architektury i Budownictwa”, głównego czasopisma umiarkowanego nurtu nowoczesnej architektury, Karol Jankowski konstatował: „Powstający i wciąż narastający rozwój techniki dzisiejszej, która ma za podstawę: celowość, użyteczność, konstrukcję i ekonomiczność materiału, wywiera przemożny wpływ na kształtowanie się nowoczesnych budowli”¹¹. Oddziaływanie nowych technologii oraz produkcji przemysłowej na zmieniające się formy architektoniczne było rzeczą oczywistą¹², nikt jednak nie szedł tak daleko w swych deklaracjach, by działanie architekta sprowadzać do montażu prefabrykatów, jak to postulował Syrkus. Uzasadnieniem legitymizującym tak wielki nacisk położony na kwestie technologiczne był dla wielu awangardowych architektów swoiście pojęty „duch czasu”. Dla Syrkusa to mgliste pojęcie materializowało się przede wszystkim (choć nie wyłącznie) w nowoczesnym przemyśle, który miał być gwarancją zgodności z teraźniejszością.

Zanim przejdę do charakterystyki relacji miasto-maszyna, chciałabym jeszcze powrócić do cytowanego pierwszego zdania artykułu. Metaforyka militarna, kontynuowana w dalszej części wstępu pokazuje, iż rzeczywistość współczesna jest terenem walki między bliżej (jeszcze) nieokreślonym przeciwnikiem a równie nieokreślonym, choć zorganizowanym zespołem: „Nie ma miejsca na liryzm ani na *spontanéité animale* tam [...], gdzie toczy się zaciekła walka, której jednostka poddać nie może, a w której występować muszą zorganizowane zespoły” (P, s. 6). Ten nie sprecyzowany kolektyw to, w pierwszym przybliżeniu, „młodzi producenci”, nie obarczeni balastem przeszłości przedwojennej. Rozdzielenie współczesności na skonfliktowane grupy – tradycyjny podział na „starych” i „młodych” – jest rysem zbliżającym ten artykuł do manifestu. Sygnalizuje ponadto odcięcie się od przeszłości. I rzeczywiście, Syrkus jest zainteresowany wyłącznie teraźniejszością i przyszłością: „Im ściślej praca będzie dopasowana do czasu, w którym żyjemy, im wierniejszą maską potrzeb dzisiejszych będą twórcze pomysły, tym bardziej będą nowoczesne, tym więcej w nich będzie MODERNIZMU. Albowiem modernizm to chwila bieżąca” (P, s. 6). W *Temple architektury* zajmował się, jak to sam określił, wytyczaniem „strzałek kierunkowych”: „Dziś, pisząc o architekturze [...], piszemy o biegu, o tendencji, o kierunku, w którym rozwijają się warunki socjalno-ekonomiczne, warunki konstrukcyjne i pojęcia czasoprzestrzenne, których funkcją jest s z t u k a b u d o w a n i a” (T, s. 3).

Uzależnienie od technologii nie wynika tylko z tego, że Syrkus wyprowadza prawa nowoczesnej kompozycji architektonicznej, opierając się na podstawach przemysłu: standaryzacji, prefabrykacji, masowej produkcji itd., ale wpływa zarazem na zasób leksykalny, terminologię oraz na metaforykę. Rzecz znamienna, również konstrukcja artykułów upodabnia się w dużym stopniu do techniki montażu „prefabrykatów”. Linearny dyskurs pokawałkowany jest na osobne ogniwa, w któ-

¹¹ K. J. [K. Jankowski], „Architektura i Budownictwo” 1925 nr 1.

¹² Kwestie te szeroko omawia R. Banham w cytowanej książce: *Rewolucja...*

re wmontowane zostały slogany (w rodzaju „PLACE IS MONEY” lub „LUX EX USA”), obwieszczenia pełniące funkcję definicji oraz prefabrykaty pod postacią nie obramowanych autorskim komentarzem cytatów. Montaż prefabrykowanych elementów jest zatem generalną zasadą budowania – zarówno dyskursu, jak i projektowanego miasta.

Zależność od języka technologicznego uwidacznia się zwłaszcza we wprowadzonych nowych definicjach: szkoła, uniwersytet, teatr to „aparaty życia zbiorowego” (P, s. 9), dom – „aparat wspólnego użytku” (P, s. 9). W podobnie zmechanizowany sposób przedstawiony jest człowiek: „Człowiek dzisiejszy, który dzięki nowym wynalazkom upodobniony jest do seryjnego standaryzowanego aparatu” (P, s. 14). Zasada utożsamiania działa również w drugą stronę, czego dobrym przykładem jest antropopatia: „altruizm maszyn”. Pozbawiony jakichkolwiek elementów krytyki optymizm technologiczny, znamieny dla wczesnej fazy modernizacji, jest podłożem pozyskiwania opinii publicznej. Architekt odwołuje się przede wszystkim do wartości związanych z kręgiem pragmatyki: do funkcjonalności, racjonalizacji życia codziennego, do wydajności ekonomicznej. Dzięki temu radykalna innowacyjność osadzana jest w utrwalonych i wzmocnionych autorytetem zdrowego rozsądku przekonaniach.

Jedna z metafor zasługuje na szczególną uwagę, gdyż w późniejszych artykułach Syrkusa, a zwłaszcza w *Warszawie funkcjonalnej* pełni ona już funkcję terminu. W *Preliminarzu* pisał on, że architekt:

przestrzegać musi najpilniej swoich i tylko swoich nowoczesnych kanonów kompozycyjnych, nierozzerwalnie związanych z organizowaniem życia jednostek, klas, społeczeństw, ludzkości w pewnych ŁOŻYSKACH-BUDYNKACH. [P, s. 12]

a w *Tempie architektury* dodawał, iż architektura:

przez rozplanowanie miast, regulacje ruchu i komunikacji, przez usytuowanie osiedli, przez projektowanie domów, mieszkań [...] stwarza pewne łożyska i zmusza żyjących w nich ludzi do trybu życia, wynikającego z kierunku tych łożysk. [T, s. 5]

Pierwotne znaczenie tej zleksykalizowanej metafory łączy się tutaj z jego przeniesieniem w dziedzinę konstrukcji maszyn i w tym zespoleniu rozbieżnych porządków „łożysko” staje się przewodem kanalizującym wszelki rodzaj ruchu. Gdyby chodziło tylko o tradycyjną funkcję perswazyjną architektury, o której pisze Umberto Eco, byłby to fakt oczywisty – każde dzieło architektoniczne skłania z reguły do określonego sposobu działania¹³ – ale Syrkus projektuje coś więcej. Wprowadzając „łożyskowanie” do języka architektonicznego, wskazuje, że miasto pełni, można by powiedzieć, funkcję impresywną wobec mieszkańców. „Łožysko” architektoniczne zaaplikowane zostało jako działający w sposób nakazowy regula-

^{13/} Zob. U. Eco *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 1996, s. 233-234.

Szkice

tor życia społecznego. Zintegrowanie świata natury, mechaniki i środowiska społecznego sugeruje jeszcze jedną kwestię. Jürgen Habermas, analizując status techniki w rzeczywistości nowoczesnej, zauważył, że świadomość technokratyczną charakteryzuje zamysł kontrolowania społeczeństwa „w t e n s a m s p o s ó b, w jaki kontroluje się naturę”¹⁴. Za postulatami architekta kryje się analogiczna strategia – życie mieszkańców miasta potraktowane zostało jako bierny przedmiot, który podobnie do natury poddawać można regulacji czy sterowaniu. I trzeba powiedzieć, że tryb dyrektywny dominuje zarówno w wypowiedzi Syrkusa, jak i w projekcie miasta. Obydwa artykuły są przede wszystkim zestawem nakazów, rozporządzeń i wytycznych, które obejmują i obowiązki architekta, i stosunek do mieszkańców:

Rzeczą architekta jest przelamać upór konserwatywnego lokatora i nauczyć go, jak wygodnie, oszczędnie i higienicznie mieszkać można w wieku XX. [P, s. 8]

Tam gdzie masy nie dorosły jeszcze do zrozumienia konieczności kulturalnego mieszkania, n a l e ż y w p r o w a d z i ć p r z y m u s m i e s z k a n i o w y, t a k j a k s i ę w p r o w a d z i ł o p r z y m u s s z k o l n y. [T, s. 9].

Rzecz jasna, uzasadnieniem „przymusu mieszkaniowego” była katastrofalna sytuacja w budownictwie międzywojennym oraz misja społeczna, w którą Syrkus wraz z innymi architektami był głęboko zaangażowany.

Należy oczywiście dodać, że tego rodzaju założenia pojawiały się nie tylko w projektach Syrkusa, ale stanowią w ogóle o specyfice nowoczesnej myśli architektonicznej i urbanistycznej, która posłannictwo społeczne zamieniała niejednokrotnie w formę inżynierii społecznej, a miasto w narzędzie socjalizacji. Problem polegał przede wszystkim na przekraczaniu płynnej granicy między stwarzaniem ram dla życia, a tym, co Charles Jencks nazwał „determinizmem architektonicznym”¹⁵. Jak łatwo było ją przesunąć, może świadczyć opublikowany w tym samym numerze „Praesensu” artykuł holenderskiego architekta, twórcy osiedli społecznych, J. J. Ouda *Wychowanie przez architekturę*, na którego zresztą Syrkus się powoływał.

Architekt wprowadza jeszcze jeden postulat zaczerpnięty z języka technologii i przemysłu, a dokładniej z naukowej organizacji pracy, mianowicie „tayloryzację” mieszkania, budynku, ale też miasta:

Jeżeli w fabryce obowiązuje zasada jednokierunkowości ruchu, jeśli hasłem wielkiego przemysłu jest: kolejny przebieg wszystkich procesów pracy w jednym tylko kierunku przy możliwie najmniejszej ilości ruchów zbędnych, przeprowadzenie tej samej zasady w racjonalnie zaprojektowanym mieście odda nieobliczalne usługi. [T, s. 10]

^{14/} J. Habermas *Technika i nauka jako „ideologia”*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *Czy kryzys socjologii?*, wybrał i wstępem opatrzył J. Szacki, Warszawa 1977, s. 385.

^{15/} Ch. Jencks *Ruch nowoczesny...*, s. 38.

Rybicka Projektowanie miasta

Założenia prakseologii – taylorizmu i fordyzmu – rozpowszechnione były w środowisku awangardowym dwudziestolecia¹⁶. I nie chodzi tylko o to, że artyści i architekci zafascynowani byli możliwościami, jakie dawała praca przy taśmie, specjalizacja i ekonomiczna wydajność, ale traktowali je jako inspirację do totalnej organizacji zdeorganizowanego, w ich mniemaniu, świata. Zastosowanie tych metod miało zagwarantować globalny porządek rzeczywistości, zwiększyć produktywność, wykluczyć przypadek. Przeniesienie z terenu fabryki na obszar miasta norm prakseologicznych ma u Syrkusa charakter dogmatyczny i nadrzędny. Wytycznym „taylorzacji” poddaje on wszystkie elementy i poziomy życia w mieście – od mieszkania, przez budynki, po komunikację. Redukcjonizm takiej perspektywy był oczywisty i wielokrotnie krytykowany. Edgar Norwerth, architekt z umiarkowanego nurtu konstruktywistów, pisząc o „naukowej organizacji przestrzeni” w nowoczesnej architekturze, zauważał:

Błąd tkwi w bezwzględności postawionej zasady. W domu mieszkalnym, szkole, teatrze, kościele – brak nam takiej prostoliniowej logiki, to, co łatwo daje się przystosować do turbogeneratora, wytwarza takie zakrzywione i krzyżujące się linie najrozmaitszych lo-g-i-c-z-n-y-c-h-k-i-e-r-u-n-k-ó-w, skoro tylko zjawia się na scenie „normalny człowiek”, że kompromis jest wprost niezbędny.¹⁷

W nowoczesnej koncepcji miasta szczególne miejsce przypada architektowi. Punktem wyjścia uwag o roli architekta było dla Syrkusa osobiste i, jak sam określił, przełomowe doświadczenie jednego z kluczowych zjawisk nowoczesnego miasta.

Stałem któregoś dnia przy Bahnhof am ZOO w Berlinie, wciągnięty, ogarnięty tempem życia wielkiego miasta. Koło mnie śmigaly auta, autobusy i tramwaje. Ponad moją głowę przesuwaly się pociągi dalekobieżne i miejska kolej napowietrzna. Gdzieś wyżej jeszcze aeroplany. A pod nogami, w tunelach huczała kolej podziemna. W tej różnokierunkowej sieci mechanicznych pojazdów przesuwaly się nieprzerwanie fale publiczności. Co chwila otwory, łączące rozmaite poziomy stacji, wyrzucały nowe tłumy ludzi, nowe fale powietrza, o innej już temperaturze.

W owej chwili wyobraziłem sobie przekrój nowoczesnego miasta z jego różnorodnymi płaszczyznami różnokierunkowych ruchów, ze wszystkimi kanałami, łączącymi pionowo stacje tych wszystkich kolei. I zrozumiałem, że ów SYMULTANIZM – jednoczesność różnogatunkowych zjawisk, jest znakiem czasu, w którym żyjemy. Człowiek, który raz odnalazł symultanizm gdzieś w sercu wielkiego miasta, nie umie już po prostu myśleć inaczej i dlatego wszędzie szuka symultanizmu. [T, s. 32]

^{16/} Zob. A. Turowski *Rytmologia stosowana*, w: *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998, s. 121-128.

^{17/} E. Norwerth *Wystawa Międzynarodowa Architektury Nowoczesnej*, „Architektura i Budownictwo” 1926 nr 4, s. 38.

Szkice

Percepcja jednoczesnej wielości zjawisk w przestrzeni miasta była dla twórców awangardowych impulsem do szukania w języku artystycznym jej analogonu, podstawą do wykształcenia techniki symultanicznej. O ile jednak Apollinaire, Joyce, Piscator czy futuryści dążyli do oddania równoczesności w samej konstrukcji dzieła, to w przypadku Syrkusa doświadczenie symultanimu zadecydowało o wyróżniającym statusie architekta:

Architekt nie tylko widzi i czuje symultanim, jak każdy człowiek żyjący w wielkim mieście, nie tylko p o k a z u j e g o, jak inscenizator filmowy czy teatralny, ale projektując miasta i domy, m y ś l i n i e t y l k o p r z e s t r z e n n i e, a l e s y m u l t a n i c z n i e – to znaczy ma przed oczami przekroje ruchów, jakie się w obrębie projektowanej przez niego architektury odbywać będą. I r e ż y s e r u j e t a k, a ż e b y symultanim ten nie przerodził się w c h a o s; a ż e b y kompozycji ruchów nadać walory nie tylko funkcjonalne, ale p l a s t y c z n e. [T, s. 32]

Znamienne wydają się tutaj kolejne stopnie przejścia – najpierw od prywatnego wyznania i zapisu indywidualnego doświadczenia, do jego postaci zgeneralizowanej, która wskazuje na uniwersalizację jednostkowej perspektywy i uzurpatorski w gruncie rzeczy gest. Następny etap tworzy gradacja postaw wobec symultaniczności: od biernej obserwacji, poprzez mimetyzację symultanimu w teatrze czy filmie, do twórczej organizacji życia przez architekta. W ten sposób architekt uznaje się jednocześnie za twórcę i reżysera masowego widowiska – tym samym miasto staje się szczególnego rodzaju artefaktem, a przestrzeń publiczna kompozycją plastyczną. Syrkus rozszerza kompetencje architekta, czyniąc go współczesnym odpowiednikiem demiurga. Taka ekspansja w rozumieniu roli architekta również nie była wyjątkiem. Podobne uroszczenia pojawiały się nie tylko w deklaracjach i świadomości architektów awangardowych, ale także w środowisku bardziej konserwatywnym. Paweł Więździagolski w tym samym okresie pisał, że

architektura – to budownictwo wyrażające ideologię elity społeczeństwa i to taką, która staje się ideologią całego narodu. [...] Elita na długie, długie lata ideologią swoją zakuwa masy ludzkie w żelazne kajdany konieczności życiowych i tak zakuwa, że lud uważa je za prawdę istotną i dobrodziejstwo Nieba, za coś, bez czego nie mógłby on nawet wyobrazić sobie swego bytowania.¹⁸

Bezkrytyczny optymizm technologiczno-cywilizacyjny był jedną ze składowych świadomości awangardy. Deklarowana fascynacja mechaniką, estetyka maszyny czy rzucane przez poetów i malarzy formuły mają jednak odmienny charakter. Różnicę stanowi fakt, że *Hymn do maszyny mego ciała* czy *Mechanofaktury* nie ingerują w życie. W przypadku architektury i urbanistyki jest inaczej, miasto-maszyna nie jest jedynie metaforą, stoi bowiem za nią ogarniający całość, oczywiście kosztem redukcji, system. I, co więcej, relacja między technologią a urbanistyką nie jest związkiem na równych prawach, lecz alegatycznym. Syrkus tyleż zapożycza

^{18/} P. Więździagolski *O szkołę architektury*, „Architektura i Budownictwo” 1928 nr 2, s. 50.

Rybicka Projektowanie miasta

terminologię z języka techniki, co podporządkowuje mu swój projekt. Technologia pełni funkcję nadrzędnej ideologii, wytyczającej kierunek działań i określającej widzenie miasta – jako mechanizmu uregulowanego i regulującego życie mieszkańców.

Unistyczne miasto Władysława Strzemińskiego

Planowaniem nowoczesnego miasta zajmował się Władysław Strzemiński w latach trzydziestych, praca jednak spłonęła w czasie wojny i tylko jej fragmenty, zatytułowane *Łódź sfunkcjonalizowana*, opublikowane zostały w prasie powojennej. Projekt ten łączy w sobie cechy najbardziej ekstremalnych koncepcji z lat dwudziestych: Corbusierowskiego „miasta liniowego” oraz radzieckich planów z wczesnego okresu, to znaczy tzw. miasta pasmowego Milutina. Miasto równoległe Strzemińskiego posiada jednak wyrazistą sygnaturę dzieła awangardowego plastyka.

Podstawową i natychmiast dostrzegalną właściwością projektu Strzemińskiego jest ostry, dychotomiczny podział wartości. Wychodzi on od postulatu idealnego typu miasta, które winno zapewnić swym mieszkańcom to wszystko, co uznane jest za niezbędne – przestrzeń mieszkaniową, komunikację, tereny zielone oraz „wrażenia optyczne, organizujące psychikę w kierunku wzmożenia optymizmu i zdolności produkcyjnych każdej jednostki”¹⁹, by następnie skonstatować, że współczesne miasto nie odpowiada żadnemu z tych wymagań. Dalsza część wstępu, która pełni funkcję diagnostyczną i jednocześnie argumentacyjno-perswazyjną w krytyce tradycyjnego typu miasta, podporządkowana jest całkowicie dualistycznemu rytmowi przeciwieństw. Symetrii w uporządkowaniu wartości towarzyszy bowiem symetryczna kompozycja – każde ogniwo składa się z szeregu antytetycznych opozycji. Z jednej strony, miasto koncentryczne – „nieprawdopodobny chaos”, „klatka zamykająca widok na dalekie horyzonty”, a z drugiej – „jednolity i celowy organizm” oraz kompozycja otwartej przestrzeni miasta równoległego; w komunikacji zamiast „rozpełzającego się chaosu” – „regularny rytm zorganizowanego miasta”; bezplanowej, żywiołowej rozbudowie miast przeciwstawia Strzemiński organizację i sfunkcjonalizowanie planu całości; ulicy jako „nieskoordynowanej kakofonii kolorów i kształtów” – estetykę jednolitości i regularności. Zniewalająca potęga symetrii w budowie dyskursu pełni przede wszystkim funkcję perswazyjną – „poddanie się władzy formy przygotowuje teren dla akceptacji sprawy z nią identyfikowanej”²⁰, jak zauważył Kenneth Burke. Symplifikacja rozkładu wartości jako jeden z głównych mechanizmów perswazyjnych oraz logika formy antytetycznej współdziałają w kształtowaniu opinii odbiorcy.

^{19/} W. Strzemiński *Łódź sfunkcjonalizowana*, w: *Pisma*, zebrał, opracował, wstępem i komentarzem opatrzył Z. Baranowicz, Wrocław 1975, s. 324. Dalsze cytaty lokalizuję w tekście głównym.

^{20/} K. Burke *Tradycyjne zasady...*, s. 228.

Szkice

Strzeмиński wykorzystuje zresztą wiele innych środków z repertuaru chwytów perswazyjnych – deprecjonujące epitety, ironicznie zastosowany cudzysłów, np. „szara, murowana dzielnica budynków «mieszkańcowskich»” (s. 330), niekiedy połączony z wartościującymi metaforami, np. „teatralne efekty u fryzowanego «parku miejskiego»” (s. 344), sentencje: „Jeśli się mówi, że złym mieszkaniem można zabić jak siekierą, z tym większą racją możemy powiedzieć, że zły plan miasta wycieńcza ludność jak iperyt” (s. 329). Funkcję perswazyjną pełni również wielokrotne powtarzanie, że jedynym skutecznym i możliwym sposobem rozwiązania wszystkich problemów miasta jest propozycja autora. Taki charakter noszą także liczne zdania normatywne i postulatywne. Stosowane w nich nieosobowe formy czasownika oraz *pluralis* prowadzą nadto do dezindywidualizacji wypowiedzi, co jest w ogóle zjawiskiem znamionym dla całego projektu: i z racji budowania perswazyjnej wspólnoty identyfikującej nadawcę z odbiorcą, i ze względu na światopoglądowe uwikłanie. Indywidualizm i subiektywność – na wszelkich możliwych poziomach – były dla Strzeмиńskiego główną przeszkodą w realizacji planu nowego miasta. Obok perswazyjności równie mocno zaznacza się tryb dyrektywy, Strzeмиński nie tylko przekonuje, ale także formułuje kategoryczne nakazy.

Jeden z perswazyjnych postulatów zasługuje na dłuższą uwagę, gdyż wskazuje na odwołanie się do topiki aktualnej, mocno osadzonej w podłożu kulturowym nowoczesności:

Zespół kształtów, z którego się składa miasto, powinien dawać wrażenia optyczne organizujące psychikę w kierunku wzmocnienia optymizmu i zdolności produkcyjnej każdego mieszkańca miasta. Zwycięstwo celowości i organizacji nad bezwładem i chaosem, zwycięstwo człowieka nad naturą, zwycięstwo planu nad dezorganizacją – zespół zwycięskich sił twórczości człowieka powinien stanowić treść przeżyć wynikających z kompozycji miasta jako całości plastycznej.

Strzeмиński przywołuje tutaj jeden z nowożytnych mitów fundacyjnych, sprowadzony do obiegowego stereotypu: człowieka jako „zwycięzcy natury”, oraz cały zespół powszechnie podzielanych i wysoko cenionych przekonań skupionych wokół idei porządku. Nakłania więc do rewolucyjnej koncepcji, wykorzystując dostosowaną do oczekiwań opinii publicznej i niezaprzeczną konstruktywność takich wartości, jak celowość, organizacja, planowanie, skontrastowanych przy tym z chaosem i żywiołowością. Na tych samych wartościach funduje zarazem wizerunek autora projektu jako racjonalisty i pragmatyka zaangażowanego w rzeczywiste problemy współczesności. I wreszcie podobną funkcję utylitarno-konstruktywną przypisuje miastu, które swoją formą przestrzenną ma dobroczynnie oddziaływać na mieszkańców.

„Organizacja” i „organizowanie” należały do kanonicznych formuł i zawołań awangardy konstruktywistycznej, wzywającej do wprowadzania powszechnego ładu; „organizować” można i trzeba było niemal wszystko. Zwięźle ujął tę postawę Andrzej Turowski: rzeczywistość była dla konstruktywistów „światem do zorganizowania”. W tym przypadku przedmiotem organizacji jest Łódź, ale mogłoby nim

Rybicka Projektowanie miasta

być każde inne miasto albo świat jako całość, bowiem uwagi Strzeмиńskiego mają charakter generalizujący. W konsekwencji projekt konkretnego miasta uniwersalizuje się do utopijnej idei budowania totalnego porządku, a dychotomicznie wartościowana rzeczywistość staje się terenem swoistej manichejskiej rozgrywki między planem a chaosem. Miasto wymaga organizacji – w „sfunkcjonalizowany organizm”, ponieważ stanowi żywiołowo narastający, bezplanowy i nieskoordynowany chaos. Remedium na ten stan rzeczy ma stanowić miasto równoległe, zdecentralizowane, o przejrzystości rozgraniczonych funkcjach (mieszkalnej, przemysłowej i komunikacyjnej). Pierwszym etapem likwidacji chaosu jest usunięcie z pola widzenia przeszłości i rozpoczęcie od stanu zerowego, oczyszczonego ze wszystkich elementów, które mogłyby zakłócić projektowany ład:

Ze względów materialnych racjonalniej jest wybudować nową Łódź niż ponosić podwójne koszty na zburzenie i na wybudowanie nowego miasta na ruinach starego. Tylko na wolnych przestrzeniach, nie obciążonych błędami i sprzecznościami przeszłości, można budować osiągnięcia stojące na poziomie współczesności. [s. 340]

Wprawdzie Strzeмиński osłabia radykalizm sformułowania, stwierdzając, że w nowej Łodzi można uwzględnić pewne elementy starego miasta – te, które przystają do planowanego układu urbanistycznego – niemniej rysunki wskazują, iż jest ich niewiele. W tym geście odrzucenia przeszłości dostrzec można jeszcze jeden charakterystyczny rys – Strzeмиński pragnie wyrugować przypadkowość pozostawioną przez „automatyzm procesu narastania historycznego” (s. 340), by nowemu miastu stworzyć nową historię – celową, racjonalną, przewidywalną w każdym szczególe.

Nowe miasto zorganizowane jest na przejrzystych zasadach, które obejmują wszystkie dziedziny: od sfunkcjonalizowania ruchu, to znaczy rozdziału linii komunikacyjnych w zależności od rodzaju środków lokomocji, przez znormalizowane wymiary budynków i dzielnic, po estetykę zgeometryzowanych form. Regularność i jednolitość są podstawami projektu:

Sfunkcjonalizowanie planu, wyznaczenie każdemu składnikowi miasta jednolitej i wyraźnie określonej funkcji przyczynia się do usunięcia zbytecznej zatury i marnowania energii ludzkiej, do usunięcia zbędnych inwestycji (metro *etc.*) i do możliwości planowego zaspokojenia wylaniających się potrzeb. [s. 329]

Estetyką funkcjonalizmu jest jednolity plan całości, kontrast regularnych prostokątów dzielnic i rytm proporcji wynikający z podziału płaszczyzny kompozycyjnej. [s. 338]

Jednolite i przejrzyste ukształtowanie przestrzenne miasta znane jest przede wszystkim z miast utopijnych. To w nich ujawniła się z największą siłą zasada geometryzacji, jednocząca logikę z estetyką i polityką społeczną²¹. W projekcie Strze-

^{21/} Zob. J. Starobinski *Geometryczne miasto, w: 1789. Emblematy rozumu*, przeł. M. Ochab, Warszawa 1997; Z. Bauman *O ładzie, co niszczy, i chaosie, który tworzy, czyli o polityce przestrzeni miejskiej*, „Kultura i Społeczeństwo” 1996 nr 4.

Szkice

mińskiego jednak, mimo wielu rysów utopijnych, uzasadnieniem geometryzacji miasta jest charakterystyczne dla konstruktywistów postrzeganie przestrzeni miejskiej jako kompozycji plastycznej. W przekonaniu awangardowych architektów przestrzeń urbanistyczna była analogonem malarstwa kubistycznego lub neoplastycyzmu, a w każdym razie malarstwa bezprzedmiotowego. Likwidując kod symboliczny w architekturze, projektowali oni miasto jako abstrakcyjną kompozycję pionów i poziomów, brył i płaszczyzn, zgeometryzowanych, odtożsamionych form. Można jednak sądzić, że podobny sposób myślenia o mieście nie dotyczy jedynie awangardowych urbanistów i architektów. Zbliżone stanowisko w tej kwestii prezentuje Alfred Lauterbach:

Dziś wszelki ornament jest anachronizmem, bezcelowym wysiłkiem mumifikowania przebrzmiałych form. Ozdobą dzisiejszej ulicy może być tylko rytm mas i linii. [...] Nie ulega wątpliwości, że zdrowa zasada geometrii musi w wielkim mieście zwyciężyć ostatecznie. Tłumom ludzi i pojazdów w ciągłym ruchu należy przeciwstawić zdecydowany granitowy spokój mas i linii. Na romantyzm, fantazjowanie, kaprys nie ma już miejsca. Z powojaków nastroju i indywidualnych warcholskich w i d z i m i s i ę wyrośliśmy już dawno, więc zapanować musi logika, koordynacja i zespół.²²

Tak jak w innych projektach miasta, apodyktyczność wypowiedzi jest uderzająca – każde ze zdań ma postać dogmatu. I podobnie jak w planie Syrkusa, architektura miejska pełni funkcję regulacyjną i dyscyplinującą, a monumentalizm budynków ma być narzędziem socjalizacji. W równie negatywny sposób odnosi się także do indywidualizmu. Różnicę stanowi natomiast fakt, że po pierwsze, Lauterbach inspirację czerpał głównie z projektów paryskich Haussmanna, a po drugie, czynnikiem legitymizującym wytyczne jest racjonalistyczny idealizm: „Szatanowi walki i ruchu przeciwstawić się może tylko intelektualny idealizm, wyrażający się celowością i harmonią planu i zabudowania. Linia i bryła geometryczna jest tu zasadniczym praktycznym i estetycznym warunkiem”²³.

Projekt Strzebińskiego posiada jednak, jak wspominałam, jego własną sygnaturę – twórcy unizmu:

Całość wyglądu [współczesnego miasta – E.R.] jest obrazem skrępowanych sił produkcyjnych, zdobywających się na dokonania budowy w małej skali jednej fasady i jednego domu [...]. Zwycięstwo człowieka nad jego obecnym stanem bezwładu i chaosu będzie musiało tej estetyce, wynikającej z prawa własności na tereny miejskie, [...] estetyce jednofasadowej skali kompozycyjnej – przeciwstawić mierzoną skalami kilometrów estetykę pełnej mobilizacji produkcyjnych sił współczesności. Jednorodność utylitarnej funkcji dzielnicy jako całości wymaga jej jednorodnej kompozycji plastycznej, wymaga u n i z m u jako swego odpowiednika plastycznego. Skala kompozycyjna mierzona kilo-

^{22/} A. Lauterbach *Zagadnienia wielkiego miasta*, w: *Pierścień sztuki. Historia i teoria*, s. 182.

^{23/} Tamże, s. 175.

Rybicka Projektowanie miasta

metrami jednorodnych dzielnic jest wyrazem zwycięstwa sił produkcyjnych. [s. 334; podkr. E.R.]

W estetyce miasta unistycznego nie ma miejsca na różnorodność, gdyż ta może być jedynie nosicielem chaosu, dlatego każdą samoistną i odrębną jednostkę należy zunifikować jako element jednolitego organizmu. Strzeмиński, przenosząc swoją teorię malarską na przestrzeń miasta, uczynił zeń izotropową i odsemantyzowaną kompozycję plastyczną. Tak charakteryzował koncepcję unizmu Andrzej Turowski: „Malarstwo unistyczne zakwestionowało reprezentację. [...] W wizualnej jednorodności figury i tła, góry i dołu, środka i obrzeży, w braku kierunków wertykalnych, horyzontalnych i diagonalnych, w monochromatycznej monotonii multiplikowanych plamkami kolorów – obraz przestawał znaczyć”²⁴. Z tego powodu miasto unistyczne również przestaje znaczyć – odcięte od przeszłości i pamięci historycznej, pozbawione centrum czy jakichkolwiek elementów odróżniających, poza podziałem na sfunkcjonalizowane dzielnice i arterie komunikacyjne.

Główną przeszkodą na drodze ku realizacji utopii miasta unistycznego była własność prywatna terenów miejskich. Strzeмиński nie formułuje wprost postulatu wyłączenia, niemniej prawo własności stanowi najczęstszy przedmiot ataków. Nie wiąże się z konkretną ideologią polityczną, ale wyrasta z bardziej ogólnych przesłanek. Malarz wielokrotnie krytykował indywidualizm i subiektywność pod wszelką postacią, zarówno w sferze estetycznej, jak i w koncepcji człowieka czy rzeczywistości. W artykule *Aspekty rzeczywistości*, przeprowadzając kolejny, z ducha manichejski, podział, wyodrębnił dwie postawy artystyczne wobec rzeczywistości i jednostki. Pierwszą odkrył w surrealizmie, którego światem, jak określa, jest „rzeczywistość człowieka, wsłuchanego w siebie, by poznać swoją istotę, prawdę o sobie takim, jakim on jest, wbrew temu, co wytworzyły wieki jarzma społecznego, oddziaływania innych ludzi, przyjętych konwenansów, utajonych uraz i wyrzeczenia się”. Takie stanowisko jest wszakże wedle Strzeмиńskiego atawistycznym regresem: „Dziś wiemy, że idąc w głąb jednostki, odkrywamy jej coraz to pierwotniejsze pokłady ewolucji biologicznej, że kierunek w głąb jednostki jest odwrotną drogą rozwoju ludzkości – i że prowadzi nas do ciemni ślepych instynktów i drapieżnych odruchów, opanowanych, lecz nie zmniejszonych przez rozwój kultury”. Surrealizm stanowi domenę irracjonalnej przypadkowości, samowystarczальной autarkii, co dla Strzeмиńskiego oznacza uwstecznienie, powrót do animalno-biologicznych źródeł, do najbardziej pierwotnego cielesnego stadium, gdyż malarstwo surrealistyczne widzi i wyraża jednostkę jako „amebę wyrzuconą z morza, galateę pulsującą na samotnym wybrzeżu pod słońcem i czującą nieskoordynowane wrażenia”²⁵.

^{24/} A. Turowski *Fizjologia widzenia*, w: *Awangardowe marginesy...*, s. 107.

^{25/} W. Strzeмиński *Aspekty rzeczywistości*, „Forma” 1936 nr 5, przedr. w: *Pisma*, s. 268, 273, 269.

Szkice

Sztuka progresywna natomiast zwraca się „nie do tego, co w człowieku jest jego indywidualnym, lecz do tego, co łączy ludzi we wspólnotę społeczną – do emocji i nastawień organizacyjnych i konstrukcyjnych, do planowości budowy i do zasady celowości kompozycyjnej”²⁶. O więzi społecznej decydują elementy intersubiektywne, to znaczy weryfikowalne miarą i liczbą. Te konstruktywne postulaty należy, zdaniem Strzeмиńskiego, realizować przez organizację życia codziennego, a środkiem do tego celu była architektura – jako regulator rytmu życia społecznego i indywidualnego²⁷.

Wiele wskazuje na to, że miasto równoległe miało być wcieleniem w największej skali założeń wywiedzionych z terenu plastyki. W istocie przedmiotem projektu jest nie tyle miasto konkretne – Łódź, lecz unistyczne miasto idealne, totalna jedność przestrzenna, estetyczna, społeczna i ideologiczna. W takim mieście mogłyby zostać zniesione wszelkie różnice: i te dzielące sztukę od rzeczywistości, i społeczne.

* * *

Diagnostując miasto jako „chory organizm”, przyznawali sobie architekci prawo do jego sanacji w trosce o dobro mieszkańców. W praktyce okazywało się jednak, że przeznaczeniem miasta w projektach nowoczesnych była w głównej mierze funkcja regulacyjna, jego struktura przestrzenna miała zawiadywać życiem mieszkańców. Przestrzeń społeczna pojmowana była więc jako plastyczna „masa ludzka”, plastyczna niekiedy w podwójnym sensie, i przez podatność na kształtowanie, i przez efekt plastyczny osiągany za sprawą jej kształtowania. Doprowadzało to w konsekwencji do skrajnego niekiedy zawężenia perspektywy, jak podsumował socjolog David Harvey:

kłopot z urbanizacją w ujęciu tak zwanego „czystego modernizmu” polegał nie na „totalności” jej wizji, ale na właściwej dla niej trwałej manierze przeceniania przedmiotów materialnych i form przestrzennych kosztem aspektów społecznych, a także na wychodzeniu z metafizycznych przesłanek, które zakładały, że można wywołać efekt sterowania społeczeństwem za pomocą odpowiedniej inżynierii form przestrzennych.²⁸

Le Corbusier uważał, że planowanie miast wyraża życie pewnej ery. Należałoby dodać, że planowanie miasta, wyrażając życie jednej ery, projektuje zarazem życie następnej.

^{26/} Tamże, s. 270.

^{27/} Zob. W. Strzeмиński *Zasady nowej architektury*, „Linia” 1931 nr 3, przedr. w: *Pisma*, s. 141.

^{28/} D. Harvey *Kwestia urbanizacji*, „Kultura i Społeczeństwo” 1996 nr 4, s. 29.