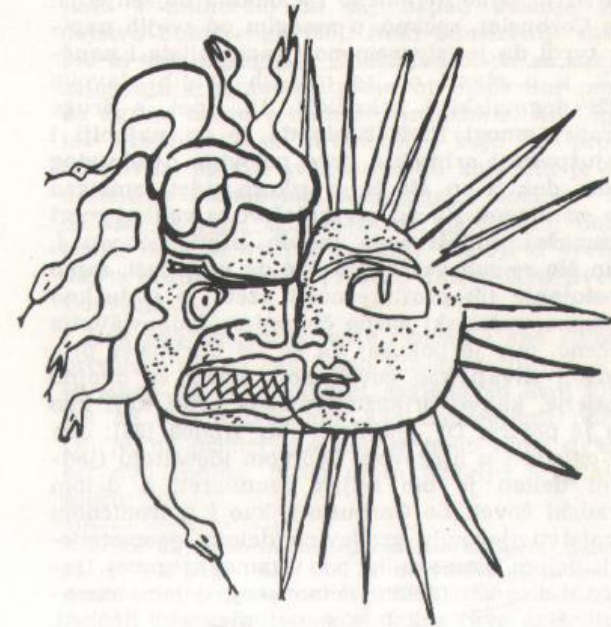


4. CHARLES JEANNERET — LE CORBUSIER



83. Le Corbusierov crtež iz vremena kad se ogorčeno borio sa zvaničnim institucijama, dok je istovremeno propagirao „suštinske radosti“ otelotvorene u *Unité d'Habitation*. „Već sama činjenica da je bog Dionis raskomadani ukazuje na dvojnu prirodu ovog božanstva kao sirovog, divljeg demona i blagog, plemenitog vladaoca“ (Nietzsche, *Radanje tragedije*).

Kad pokušavaju da prikažu delo Le Corbusiera i da donesu sud o njemu, svi kritičari se izgleda suočavaju sa jednim suštinskim problemom. U nedoumici su kakve kriterijume da primene — da li racionalističke ili poetičke, možda i jedne i druge ili ni jedne — jer, svi oni su primenjivi, ali samo donekle, pošto u određenom trenutku više ne odgovaraju. Najnoviji primer te kritičarske zabune predstavlja knjiga *Ko je bio Le Corbusier?*¹, gde autor Maurice Besset počinje odvažno sa tim direktnim suštinskim pitanjem u naslovu, da bi već u uvodu otvoreno priznao kako je izgubio svaku nadu da dođe do odgovora — ovakav postupak, ako se baš i ne odlikuje doslednošću i ambicioznošću, bar je mudar zbog svoje skromnosti.

Sam Le Corbusier ostavio je mnoge putokaze za razumevanje njegovog dela — kao što su funkcionalna obrazloženja koja su redovno pratila njegove radove — ali problem kod njih je u tome što, ako se uzmu bukvalno, ispostavi se da su to samo *delimično* racionalna objašnjenja. Le Corbusier, recimo, u mnogim od svojih napisa tvrdi da je istovremeno i racionalista i naučnik, a u stvari on se mnogih svojih stavova drži dogmatski i nekritički. Ili, opet, s druge strane, mnogi ljudi tvrde da je on najbolji i najuspešniji arhitekta prve polovine dvadesetog veka, dok je on, što će se uskoro videti, smatrao da su njegov život i stvaralaštvo u velikoj meri promašaj. Mnostvo je takvih protivrečnosti i, kao što se sad verovatno već da sagledati, samo postojanje tih protivrečnosti uzeto je ovde kao polazna, suštinski važna činjenica. Jednostavnije rečeno, ovo je pokušaj da se Le Corbusier prikaže i shvati kao čovek koji polazi sa dvojne pozicije, kakvu prikazuje njegov crtež koji kao da je portret Dr Jekylla — Mr Hudea [83]; ona se ogleda i u njegovom dvojnomoj identitetu (jednim delom je bio seljak Jeanneret, a delom gradski čovek Le Corbusier), kao i u ironičnom dvojstvu njegovih građevina (delom geometrijskih, delom biomorfaih), pa i u samoj njegovoj tragičnoj ličnosti (delom demonskoj, delom humanoj). Baš ovaj sukob u samoj njegovoj ličnosti, koji je verovatno i najosnovniji, svakako je najvažniji, jer se iz njega razvio onaj duboki, nepomirljivi antagonizam koji je bio karakterističan za Le Corbusierov odnos prema društvu. Da je društvo, recimo, uz veliki napor čak i prihvatilo sve njegove *a priori* vrednosti počev od „tri suštinske radosti“, pa do „apsolutne, homerske tišine“, on bi brzo smislio nešto novo da baci kao izazov pred svet, pošto je pokretač svih njegovih akcija bilo njegovo duboko ukorenjeno verovanje kako je, da parafraziramo Hamleta, „svet uvek iščašen, mada ga s vremena na vreme popravljaju“. To Le Corbusierovo tragično gledanje na svet provlačilo se kao trajna nit kroz njegov život: ono se ispoljavalo i pre nego što je on došao u oštar sukob sa društvo (istupao je sa antagonističkih pozicija, zauzimao borben stav još i pre nego što je bio odbijen 1922),

a takav stav je zadržao i posle delimičnih uspeha, koje je doživeo početkom 1960-ih godina. Staviše, kad god bi se pojavio neki maliciozan napad na njega ili njegovo delo, on bi to odmah prikačio uz projekat povodom koga je to napisano s namerom da taj napad kasnije ima dejstvo bumeranga [86]. Neki odmereniji čovek bio bi više diplomata i nastojao bi da se sukobi zataškaju i zaborave, pošto bi inače oni mogli da ugroze njegove buduće narudžbine. Ali Charles Jeanneret, sa savesnošću koja je prosto opsesivna, navodi svaku uvredu koja mu je nanesena — „umobolan, megaloman, zločinac“ itd. — kao da time želi da pruži materijalni dokaz borbe koja se vodi i zla koje postoji u svetu i da, u krajnjoj liniji, prikaže mučeništvo Svetog Corbusiera.

Dok ovo poslednje može zvučati i kao izvesno preterivanje, pa čak i kao skroz neozbiljno, ipak je istina da je Jeanneret sagledavao svoj život još od samih početaka kao neprekidnu borbu. On je, na primer, još kad je imao samo dvadeset dve godine, pisao svom učitelju L'Eplattenieru:

Zelim da se borim sa istinom kao oružjem. Sigurno će mi biti vrlo teško. Ali ja ne žudim za mirom ili društvenim priznanjima. Moj život biće prozet iskrenošću i biću srećan ako izdržim nepravde... Možda će stvarnost osvanuti surova jednog dana u bliskoj budućnosti... Ovih osam meseci u ušima mi odzvanja: „Logika, istina, poštenje, sagori ono što si voleo i poštuju ono što si sagoreo“... Umetnost sutrašnjice je umetnost zasnovana na razmišljanju. Kad zamisao sazri i postane jasna, onda — napred!... Samo u samoći čovek može da se bori sa svojim ego.¹

Ovo samootkrivanje i izjašnjavanje sadrži mnoge elemente klasične zapadne tragedije — od onog potpunog posvećenja jednom idealu („Logika, istina, poštenje“), pa do predstavljanja unutrašnje borbe („u samoći“). Ako prihvatimo da je Le Corbusier video sebe u ovom svetlu, onda bi bilo pogrešno, da ne kažemo vrlo opasno, donositi sud o njemu posmatrajući ga u drugom svetlu, kako su to kritičari činili. Problem je u tome što, kad se Le Corbusier prikazuje isključivo kao racionalni urbanista i prorok mašinske

ere, onda se njegovi postupci čine čudniji i nerazumljiviji nego što u stvari jesu; međutim, ako se pođe od toga da u korenu svega leži njegova tragična ličnost, onda se pokaže da su brojni paradoksi samo prividni, nastali kao plod suviše pojednostavljenih tumačenja.

RAZUM I DUALIZAM

Već u prvom broju časopisa *L'Esprit Nouveau*, koji je izašao u oktobru 1920. Le Corbusier i Saugnier su isticali da će njihovi projekti i napisi biti zasnovani na nauci i „univerzalnim“ zakonima:

Ovaj časopis je prožet duhom koji pokreće na naučna istraživanja. Nas nekolicina projekatana verujemo da umetnost ima svoje zakone, baš kao i fizika i fiziologija.

Mada su krenuli sa namerom da kroz eksperiment i posmatranje otkriju te zakone, a ne da ih izvode iz metafizičkih principa, oni su već u četvrtom broju časopisa *L'Esprit Nouveau* napali empirijski postupak kao „beskrajno nečist“ i obznanili svoje „univerzalne zakone“, svoje „fiksne tačke“ jednom za svagda. To što su oni zastupali moglo bi se sažeto nazvati teorijom ekspresije i prirodne rezonance³, jer oni smatraju da određeni oblici prirodno izražavaju određena, uvek ista značenja i izazivaju iste osećaje. Po mišljenju Jeannereta i Ozenfanta (a to su prava imena Le Corbusiera i Saugniera) postoje u suštini samo dva tipa osećaja:

1. Primarni osećaji, koje jednostavna igra oblika i primarne boje bude podjednako u svim ljudskim bićima [84], i

2. Postoje sekundarni osećaji, koji su drukčiji kod svakog pojedinca, pošto zavise od njegove kulture i njegovog duhovnog nasleđa... (Staviše) Primarni osećaji čine osnovu plastičnog izražavanja: to su nepromenljive reči plastičnog jezika; ovaj utvrđeni, formalni, eksplicitni jezik određuje subjektivne reakcije pojedinaca i, polazeći od njih, pruža mogućnost da se na tim jednostavnim temeljima izgradi delo pregnantno, bogato po svom izrazu i emo-

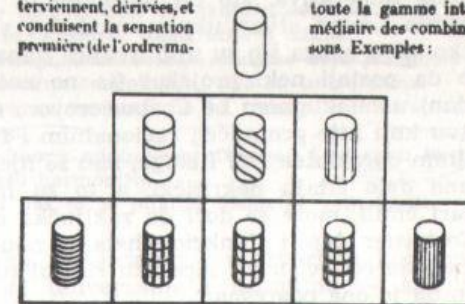
Tout est sphères et cylindres.



Il y a des formes simples déclancheuses de sensations constantes.

Des modifications interviennent, dérivées, et conduisent la sensation première (de l'ordre ma-

jeur au mineur), avec toute la gamme intermédiaire des combinaisons. Exemples :



84. Le Corbusier:
Ilustracija postavki purizma u časopisu *L'Esprit Nouveau* („Novi duh“). Jednostavni oblici „pobuđuju“ uvek iste primarne osećaje, koji su modifikovani individualnim kulturnim i istorijskim nasleđem, ili sekundarnim osećajima.

tivnom naboju. Čini nam se nepotrebnim da nadugačko raspredamo o toj elementarnoj istini da je sve što ima univerzalno značenje vrednije od onoga što ima značenje samo za pojedinca.⁴

Ovaj njihov poslednji zaključak zapravo znači odricanje od njihovog ranijeg opredeljenja za nauku i eksperiment jer autori iznose jedno tvrđenje koje je vrlo diskutabilno. Ako se neko već zalaže za „univerzalnost“, kao što će to kasnije činiti i Pop umetnici,⁵ onda je vrlo vero-

vatno da su „sekundarni osećaji” purista u stvari univerzalniji nego primarni. Jedna popularna reklama ili filmska zvezda će mnogo pre pobuditi „identične osećaje” kod svih nego, recimo, puristička „bilijarska lopta” sa njenom primarnom geometrijom. Dalje, i sledeći bitan zaključak koji autori iznose u svom nastojanju da definišu „univerzalni jezik” — da mehanička i prirodna evolucija neizbežno vode ka tim čistim oblicima — isto je tako, protivno njihovim tvrdnjama, bez ikakvog naučnog obrazloženja i osnova.

Pa ipak, ono što je za nas ovde od značaja kao najbitnije to je što su tokom jednog perioda Le Corbusier i Saugnier, a da i ne pominjemo najsavremenije arhitekta, *mislili* da su, usvajajući puristički jezik, razradili jedan racionalan i naučan pristup. To pozivanje na razum, funkciju, evoluciju ili na sve one stvari koje je Le Corbusier sažeto nazvao „neumitni zakoni”, dalo je njihovom radu određenu ozbiljnost i vrednost moralnog imperativa, što on inače ne bi imao da je bio „samo stvar ukusa, mode” i sl. — ukratko, plod onoga što su njih dvojica napadali. Teško da postoji neki projekat (ja ne nalazim ni jedan) u celokupnom Le Corbusierovom stvaralaštvu koji nije propraćen racionalnim i funkcionalnim obrazloženjem. I stoga, kad se njegova *Sabrana dela* čitaju nekritički, a to su mnogi kritičari činili, može se doći do zaključka da je Le Corbusier bio i funkcionalista i naučnik, spreman da odbaci neku hipotezu čim bi se pokazalo da je ona pogrešna.

Da to nije bio slučaj vidi se iz Le Corbusierovih napisa: svi su oni dualistički u jednom vrlo bitnom smislu.⁶ Dobija se utisak kao da je on na intuitivnom planu shvatao onaj stari moralni problem da je čoveku nemoguće logički da napravi skok od „jeste” ili „uskoro će biti” do onog „treba, mora”. Međutim, na planu konkretnih zbivanja i pojava o kojima je razmišljao, on je vrlo jasno sagledavao da nije ni u kom slučaju neminovno da će prirodna ili mehanička evolucija na svaki način biti „dobra”, „lepa” ili čak da će uopšte biti „progresivna” kad su u pitanju pojedina njena oruđa i sredstva. Otuda logička i, u monističkom smislu, iracionalna pot-

reba postojanja mogućnosti čovekovog izbora isto kao i prirodne selekcije. U stvari, taj element čovekovog izbora uvek bi se nekako prokrijumčario na stranice Le Corbusierovih napisa u različitoj formi: u knjizi *Vers une architecture* (Ka pravoj arhitekturi) iz 1923.⁷ taj izbor se javlja pod vidom „čiste kreacije duha”, „linija koje unose red” i „znalačke, korektne, veličanstvene igre masa na svetlosti”. U delu *Urbanisme* (1926) izbor se ogleda u tome što „više volimo Bacha nego Wagnera... koloseum traje, inženjerske konstrukcije izjeda rđa” — ili, pak, više volimo konstrukcije kod kojih je prisutna plastična imaginacija nego prosto obične konstrukcije. U knjizi *La Ville Radieuse* (Ozareni grad) iz 1934. na samoj naslovnoj strani opet se javlja taj stari dualistički spreg univerzalne tehnologije i kulturnog opredeljenja.

- ← Planovi nisu politika.
- Planovi su racionalni i lirski spomenici podignuti sred neizvesnosti.
- ← Te neizvesnosti su okolina, regioni, rase, kulture, topografije i klima. Postoje, osim ovih, i sredstva koja je donela moderna tehnologija. Ona su univerzalna. Ove neizvesnosti ne bi trebalo vrednovati drukčije nego jedino u odnosu na „čoveka” i njegovu harmoniju, našu harmoniju.
- Za nas to je pitanje biologije, psihologije.

I tako, još jednom, one stvari za koje on *misli* da su univerzalne i neumitne — kao što su tehnologija i „primarni osećaji” — treba da budu dovedene u ravnotežu sa onima koje su subjektivne i uslovljene emocijama — kao što su izbor i „sekundarni osećaji”. Konačno, u *Poemi pravom uglu* (1955) on pravi zaokret u odnosu na ranije tvrdnje da je prav ugao univerzalna platonska konstanta racionalnog uma, i sada zastupa mišljenje da je to pitanje subjektivnog izbora.

Neko je / Ugljenom / Nacrtao prav ugao /
 Znak / Koji je odgovor i vodič / Cin /
 Odgovor / Izbor / Jednostavan je i nag /
 Ali uhvatljiv / Učenjaci raspravljaju o njegovoj
 relativnosti i strogosti /

Ali svesti / Zapravo to je znak /
To je odgovor i vodič / Cin / Moj odgovor /
Moj izbor.

Ukratko, ako želimo da sažeto prikazemo te njegove dualističke pozicije, pada nam u oči izrazita *kontradiktornost* u suštinskom pitanju kao npr. šta zapravo jeste „univerzalno“, dok, s druge strane, postoji jasna *doslednost* u isticanju suprotnosti između objektivnog i subjektivnog, neumitne tehnologije i individualnog izbora. A taj dualizam kakve mu je mogućnosti za akciju pružao?

Pre svega, na taktičkom planu, pozivanje na objektivnost omogućilo mu je da stekne poverenje u jednom dobu koje s krajnjom lakovernošću prima sve što je naučno. Drugo, dualistička pozicija ostavljala je Le Corbusieru mogućnost da potkopa tle na kome su se zasnivali ekstremni, isključivi stavovi bilo na jednoj, bilo na drugoj strani; mogao je da kritikuje akademiju što je zapala u stanje samozadovoljnog mira i izgubila vezu sa stvarnošću tako da ne može da prihvatiti modernu tehnologiju, dok je, u isti mah, mogao da okrivljuje funkcionaliste što tehnologiju usvajaju bez ikakve rezerve. Zauzimajući ovaj drugi stav, on je na taj način izrekao osudu izvesnih funkcionalista kakvi su bili Hannes Meyer i nemački članovi CIAM-a, pa čak i francuski marksisti, koji su, na njegovo potpuno zaprepašćenje, proglasili da je njegov formalizam „izraz buržoazije i kapitalizma...!“ Na te levičarske napade on je odgovorio sa sebi svojstvenim dualizmom u jednom otvorenom pismu češkom funkcionalisti Teigeu.⁸ Kao što se može i pretpostaviti, njegova argumentacija sastojala se od dva pristupa.

Pre svega, skrenuo je pažnju na iracionalni element izbora ili estetskog opredeljivanja koji je prisutan i u njihovim shvatanjima. Ukazao je da se njihova deviza „korisnost je lepota“ ili čak „korisnost je sve“ zasniva na jednoj postavci koja je isto tako proizvoljna i koja se ne može dokazati i obrazložiti baš kao ni njegovo sopstveno opredeljenje za kompoziciju i linije koje unose red.

Ako sam se ja pomalo zapleo u proporcije, nalazim da su se oni (apostoli korisnosti) pomalo zapetljali u mašinizam. Njihov stav je, inače, vrlo koristan.

Njegov drugi glavni argument je zapravo priča, u kojoj još jedanput dolazi do izražaja njegova bipolarna pozicija dok prepričava raspru do koje je došlo između njega i Alfreda Rotha, koji je bio zagovornik teorije „korisnost je lepota“, a radio je sa Le Corbusierom. Roth je izgleda trpao mnoge iscepane, nepotrebne crteže u korpu za otpatke, koja je bila jednostavnog goedezijskog oblika. Pritisnuo je nogom te papire i odjednom korpa se deformisala, postala je veća, ali skroz bezoblična (Le Corbusier to ilustruje jednom skicom).

Svi su prsnuli u smeh. „To je grozno“, rekao je Roth. „Izvinite“, rekoah ja, „ali u tu korpu sad staje mnogo više nego pre; ona je sad korisnija; pa je stoga i lepša. Budite dosledni u svojim shvatanjima!“

Ovaj primer nije zanimljiv samo zbog okolnosti u kojima se odigrao. Iznenada, ja sam uspostavio pravednu ravnotežu dodavši: „funkcija lepote je nezavisna od funkcije korisnosti; to su dve stvari. Ne dopada nam se ono što je odbačeno kao beskorisno; jer beskorisno je glupo; i s tog razloga nam se korisnost dopada. Ali korisnost nije lepota.“

Sa apstraktne, teorijske tačke gledišta i nije bitno šta je Le Corbusier konkretno suprotstavio kriterijumu korisnosti; sve dok je postojalo nešto drugo, mogao se odmeravati relativan značaj korisnosti. Bez tog nečeg drugog, moralo bi se prihvatiti monističko shvatanje, koje su mnogi predlagali, tvrdeći da treba slediti zahteve utilitarnosti i tehnologije, ma kuda to vodilo.⁹ Ovo bi sa humane tačke gledišta bilo apsurdno, jer bi značilo da čovek postoji zato da bi se ostvarivao tehnološki progres. A, opet, i suprotan, humanistički stav da je „čovek mera svih stvari“, kada se posmatra u svetlu evolucije, zvuči isto tako uobraženo i sumnjivo. Le Corbusier je, držeći se svojih dualističkih pozicija, uspešno izbegavao da zapadne u jalovost bilo jednog,

bilo drugog ekstremnog stanovišta, ali to je prirodno dovelo do toga da je bio napadan sa obe strane i, konačno, stavilo ga je u tragičan položaj jer je pokušavao da izmiri stvari koje obično ostaju suprotstavljene: lepotu i korisnost, sekundarne i primarne osećaje, lični izbor i bezličnu nauku.

TRAGIČNA LIČNOST

Pored tog njegovog dualističkog stanovišta, postojala je i jedna specifična crta u njegovom karakteru zbog koje je Le Corbusier stalno dolazio u sukob sa društvom, pa se konačno uživeo u ulogu „tragične” ličnosti. To je bila njegova krajnja predanost određenim idealima, koje je pokušavao da utisne u svest jednog nezainteresovanog društva oko sebe. Ovo nigde nije očiglednije nego u njegovim planovima za Ozareni grad. Tu nailazimo na jednu sasvim neobičnu, francusku razložnost u njegovom razmišljanju o zakonima prirode i o funkcionisanju gradova. Neobična je zato što uzima u obzir samo određene vrste zakona, a druge ne: „le soleil, espace et verdure” (sunce, prostor i zelenilo) — to je smatrao da su univerzalne konstante koje proizilaze iz analize gradova i čovekovih potreba, dok je potpuno prenebregavao značaj ulice, zajednice, društvenih i političkih aktivnosti, a to su sve stvari kojima mi danas pridajemo važnost kao ništa manje bitnim i nasušno potrebnim. I tako je razložnost stavljena u službu ličnog izbora, pa čak i dogme. Dalje, ta razložnost je specifično francuska jer se zasniva na kartezijskom dokazivanju, koje polazi od *a priori* istina. A njih je trebalo ustanoviti po metodu čiji je okvir naznačio teoretičar arhitekture iz osamnaestog veka, opat Laugier: „Ako je pitanje dobro postavljeno, ono već ukazuje na rešenje.” Pa je otuda i Le Corbusier, u svom suočavanju sa onim što je on nazivao mašinskom civilizacijom u kojoj više nema ni traga harmonije života, na ovakav način u duhu francuske retorike izveo zaključak:

Ubedenje: potrebno je krenuti od nule; potrebno je formulisati pitanje.

Pitanje: Mašinska civilizacija bez harmonije.

Rešenje: Ozareni grad.

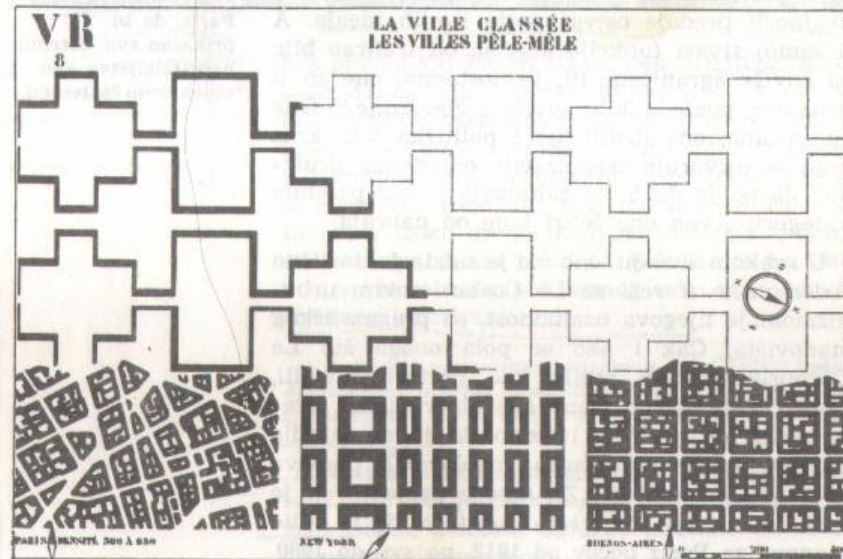
Najkoncizniji primer takve retoričke razložnosti, a isto tako i *a priori* vrednosti na kojima se ova zasniva, je u predgovoru njegovoj knjizi *Ozareni grad* (1964), gde ironija dostiže vrhunac u završnom nabrajanju:

85. Le Corbusier:

Ozareni grad, 1930—38. Četiri karakteristična prikaza različitih gradova, data u istoj razmeri, jasno otkrivaju razlike u gustini izgradnje; očigledno je da jedino gornji plan — Ozareni grad — može da pruži stanovnicima „trisuštinske radosti”: sunce, prostor i zelenilo.

Komentar povodom ponovnog štampanja knjige *Ozareni grad*: Potrebno je odrediti mesto ovog dela u vremenu. Ono u jednom bloku daje jedan organizam (Ozareni grad) koji je sposoban da obezbedi prostor i uslove za delatnost čoveka u društvu koje će odsada, pa ubuduće, biti mašinsko. Kvalifikujući se kao ključ za socijalnu i ekonomsku revoluciju, ova revolucija ima snagu plime koja nadolazi. Ova knjiga, napisana 1933—34, najavljuje pojavu tri sledeće grupe:

- 1) one koja udovoljava potrebama poljoprivredne eksploatacije (zemljoradnička jedinica),
- 2) one koja obezbeđuje funkcionisanje linearno-industrijskih gradova,
- 3) one koja obavlja na nju prenesene poslove u radijalno-koncentričnom gradu razmene.



Sve je to stavljeno pod magistralni štiti prirodnih uslova:

sunce
prostor
zelenilo

A ta misija je posvećena služenju čoveku:

STANOVANJE

RAD

KULTIVISANJE TELA I DUHA

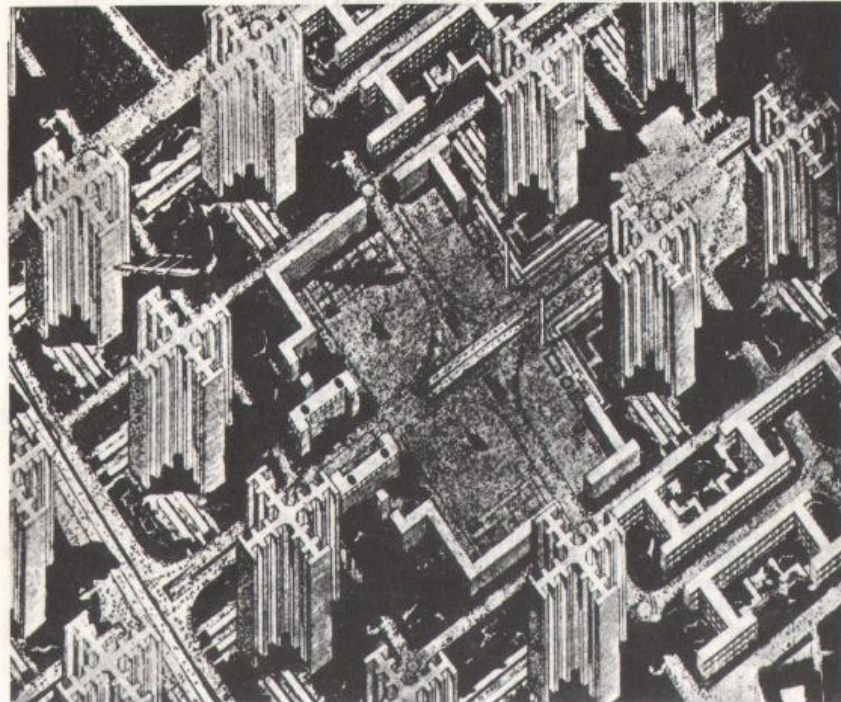
SAOBRAĆAJ

(tim redom i po toj hijerarhiji)

Ova strast za klasifikovanjem je čak išla tako daleko da se protezala i na vrste zelenila, vrste grana i lišća — npr. „šest različitih vrsta zasene od sunca za Indiju”. Ali pre nego što odbacimo ovu gore navedenu listu kao suviše ograničenu za bilo koji živi grad, treba da uočimo da je klasifikacija kao metod uvek predstavljala polaznu osnovu svakog njegovog plana, kao shema koja ga čini opravdanim: davala je celom njegovom radu funkcionalnu ozbiljnost [85, 86]. I baš to njegovo predano oslanjanje na nešto objektivno, nešto što svaki čovek može da proveri, omogućilo je Le Corbusieru da se tako do krajnosti predaje ostvarivanju svojih ideala. A u samoj stvari funkcije koje je on tretirao bile su suviše ograničene ili, jednostavno, one su u urbanom pogledu bile suviše irelevantne.¹⁰ Gde su, recimo, one institucije i politička tela kroz koja se ostvaruje organizacija određenog društva? Jasno je da bi to zahtevalo jednu posebnu kategoriju, van one četiri koje on nabraja.

U svakom slučaju, ono što je zaista fantastično i demonsko u vezi sa Le Corbusierovim urbanizmom je njegova uzaludnost, sa pragmatičkog stanovišta. Čak i ako se pola onoga što Le Corbusier navodi otpiše kao preterivanje ili, prosto, kao tipično francusko hiperbolično izražavanje, još uvek je izvesno da je on izradio najveći broj neporučenih i neplaćenih planova u istoriji arhitekture. Za mnoge projekte on je priložio čak i po 150 crteža i on tvrdi da je radio planove za Pariz počev od 1912. pa sve do 1960.

86. Le Corbusier:
Plan Volsin, Pariz,
1925. Krstasti soliteri
i isprelamani,
meanderski stambeni
blokovi. Povodom
jednog sličnog plana
za rekonstrukciju
Pariza Le Corbusier
je optužen da je to
„Megalomanija gora
od Ledouxove,
vandalizam kome
nema ravnog u
istoriji, stravična
jednoobraznost i
monotonija tih
solitera... koji se
pokazuju kao
podjednako pogubni
i u duhovnom i u
materijalnom
pogledu, izraz
prezira za istorijske
i umetničke
tradicije”. Tipična
pogrдна kritika,
koju je Le Corbusier
priložio uz jedan od
svojih planova za
Pariz, da bi
prikazao svu oštrinu
neprijateljstva kao
objektivnu činjenicu.



bez prestanka! Mnogi od njih su marljivo razrađeni do detalja i pedantno iscertani. A oni su bili potpuno besplatni i u pragmatičkom smislu bukvalno suludi. Jer, ko bi sem ludaka iz godine u godinu stvarao urbanističke projekte kojima se svet samo smejao i pogrдно se o njima izražavao, a teško da je ikad postojala i najmanja šansa da oni budu izvedeni. Kao što je Le Corbusier rekao, citirajući samog sebe, pun gorkog životnog iskustva:

Urbanističko planiranje odražava život jedne epohe. Arhitektura otkriva njen duh. Neki ljudi imaju originalne ideje, a za svoj trud dobijaju samo udarce.¹¹

Ovu uzaludnost jednog dela svog stvaralaštva Le Corbusier je prikazao u vidu jedne jetke, neobuzdane *staccato* optužbe izrečene na račun glupog sitničavog sveta.

Gospodin Lemaesquier ističe: „Ovaj projekat (prva nagrada za Društvo naroda 1927) nije iscrtan u tušu. Time su prekršena pravila. Ja zahtevam da on bude diskvalifikovan... i bio je diskvalifikovan... 7 projekata za Alžir je odbijeno i nikad nije plaćeno... kao ni planovi za Alžir, Stokholm, Moskvu, Buenos Aires, Montevideo, Rio de Janeiro, Pariz (bez prekida od 1912. do 1960), Cirihi, Antverpen, Barselonu, Njujork, Bogotu, Sen Die, La Rošel-Palis, Marselj, pa sve do Čandigara, koji ne pripada tom nizu... od 1932. do 1935. i 1937. to su godine bede i zaslepljenog prezira na koji sam nailazio kod svojih kolega i odgovornih zvaničnih lica. A u jesen 1939. Adolf Hitler je pretio Parizu. Ostalo je ćutanje. (uporedi Hamlet).

1947. Unité. Sledilo je pet godina bure, glasnih prepirki, pakosti — pet prezira dostojnih, ružnih godina... Berlin 1957... senzacionalna besmislica! Kombinacija neloyalnosti i idiotizma... Candigar 1951. je ostvarenje prilagođeno ljudskoj razmeri — ljudskoj meri i dostojanstvu — plod napora nekolicine ljudi od karaktera, koji su bili iznureni i izmrcvareni od udara i trvenja u međuljudskim odnosima.

Le Corbusier je 1956. bio zamoljen da prihvati da postane član Institut de France (Académie des Beaux Arts) u Parizu: „Hvala, nikad!... moje ime bi služilo kao barjak da se tako prikrije sadašnji razvoj Ecole des Beaux Arts u pravcu jednog površnog modernizma.“¹¹

Ovo su u isti mah i konačna pobeda i poraz Le Corbusiera. On najzad trijumfuje nad Akademijom i slavan je u čitavom svetu, međutim on nikad nije doživeo da vidi kako društvo usvaja njegova osnovna moralna načela i univerzalne istine. I, mada je njegov život bio promašaj na tom suštinski važnom planu, postojala je kod njega, uprkos svemu, neuništiva energija i izvesna radost, koje su uvek ponovo izbijale. Ta bujnost i energija, koje ništa nije moglo da uguši, smenjivale su se, kao u kontrapunktu, sa gorčinom i zgađenošću. Na izvestan način one su međusobno bile povezane jer je Le Corbusierovu duboku utučenost mogao da izazove samo neko ko je gajio istu duboku nadu kao i on — da će dobiti pljusku. Za Le Corbusiera je bilo isto tako važno da taj konflikt izrazi kroz svoje objekte, baš kao i pisanom i izgovorenim rečju, tako da čovek zapravo može, posmatrajući njegove građevine, da razabere nešto kao njegov autoportret. Na fotografijama često

se vidi Le Corbusierov ledeni, demonski prođoran pogled iza zida od debelih stakala naočara sa crnim okvirom. Lice je uvek napregnutog izraza, odlučno i ponekad duboko tragično. Takve su i njegove građevine.

IRONIJA U FORMI I SADRŽAJU

Posle drugog svetskog rata nastaje u Le Corbusierovoj arhitekturi ono što je okarakterisano kao velika promena. To nije više arhitektura koja odražava duh mašinskog doba — sada, naprotiv, smatraju da je ona skoro primitivna: ona se više ne sastoji od pravih uglova i pravih linija, već od neobičnih, krivolinijskih oblika, sasvim proizvoljnih, kako smatraju. Do ovih zaključaka došli su Lewis Mumford, Nikolaus Pevsner, James Stirling i mnogi drugi koji su studiozno analizirali kretanje ovog pobornika na njegovom razvojnom putu. U tome što, po opštem mišljenju, jeste bila Le Corbusierova promena pravca oni vide opravdanje za onaj zaokret do koga je došlo u tokovima savremene arhitekture: Brazilijanci su zaplovili u vode neke vrste modernog baroka [177]; Japanci su čitavu svoju nacionalnu estetiku izgradili polazeći od Le Corbusierovog „poznog stila“ [189]; a u Engleskoj su brutalisti ceo svoj pokret zasnovali, prividno, na ideji o upotrebi materijala „onakvih kakvi jesu“ — brutalnih [152]; američki „formalisti“ su za svoju monumentalnu estetiku našli uzor u Le Corbusierovom Čandigaru [117]; dok su neoekspresionisti našli novu potvrdu za svoju „fantastičnu arhitekturu“ u bujnim oblicima Ronchampa [33]; i tako dalje. Dok verovatno jesu u pravu oni što misle da je Le Corbusierovo poznije stvaralaštvo predstavljalo podstrek za sve te nove pravce, u zabludi su kad misle da je došlo do velike promene u njegovoj filozofiji. Sve što se, zapravo, dogodilo bilo je to da su Le Corbusierovi „sekundarni osećaji“ izbili na površinu i došli u suprotnost sa „primarnim oblicima“, što je još jedan ironičan obrt.

Ako je do bilo kakvog preokreta uopšte i došlo, on se odigrao 1928, kad su Le Corbusier i Ozen-

fant, koji su se u to vreme već bili razišli, počeli u svoje slikarske kompozicije da unose biomorfne motive. Još od kraja dvadesetih godina u svim Le Corbusierovim projektima javljaju se ameboidna krivina i organska forma, koje se upliću u osnovnu geometrijsku konstrukciju i nadmeću se s njom. Na istu ironičnu protivrečnost nailazimo i u odnosu između funkcionalnih zahteva građevine i Le Corbusierove *a priori* usvojene forme. U svim slučajevima on ovu ironiju, odnosno predstavljanje suprotnih matrica, uzima za temu koja se provlači kroz njegove objekte.

U vreme nastajanja kapele u Ronchampu sekundarne, ameboidne krivine najzad uspevaju da se probiju i nadvladaju primarnu ortogonalnu geometriju, baš kao što ovladavaju i njegovim platnima [87]. Na ovoj slici, koja pripada serijama Bika iz pedesetih godina, pojavljuju se mnogi od oblika građevine u Ronchampu i tu su, za razliku od purističkih kompozicija, mnogi dinamični objekti povezani u zgusnutu celinu; a agresivni sadržaj ovde nije potisnut, kao u periodu dvadesetih godina, već je iznet na povr-

87. Oblici

Ronchampa mogu se prepoznati na ovoj slici Le Corbusiera, mada oni ovde imaju drukčija, specifična ikonografska značenja; obratite pažnju na opštu siluetu Ronchampa i na sučeljene krivine kod ulaza, koje se javljaju i na slici desno.

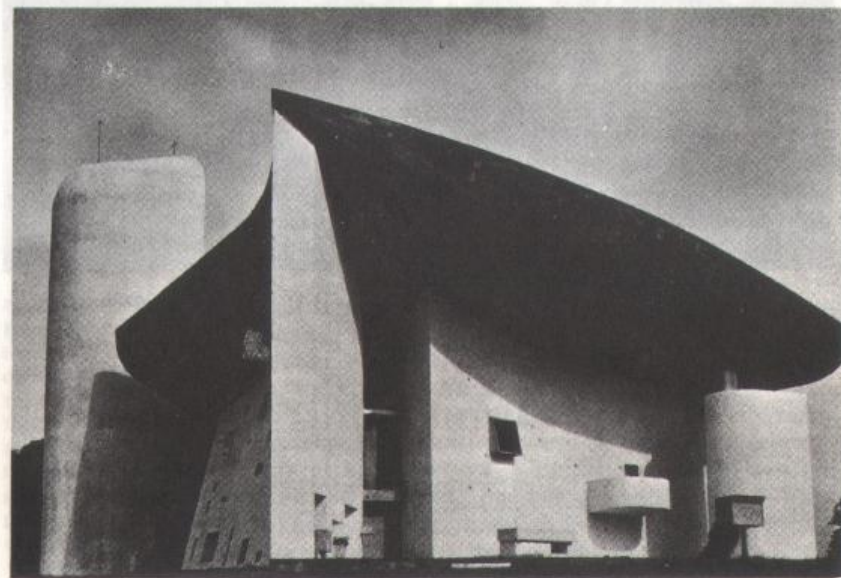


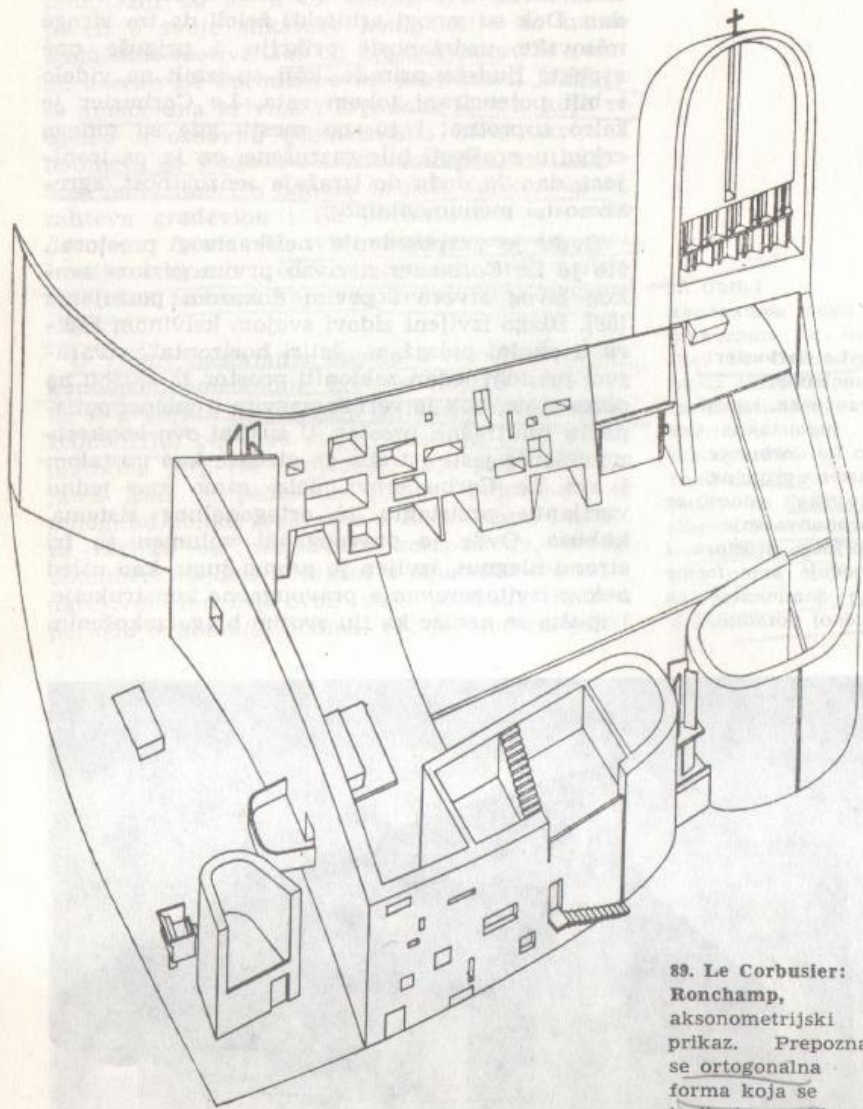
šinu, direktno sagledan u punom svetlu i obuzdan. Dok su mnogi arhitekti želeli da iza stroge misovske uzdržanosti prikriju i priguše one aspekte ljudske prirode, koji su izbili na videlo i bili potencirani tokom rata, Le Corbusier je želeo suprotno; i tu, na mestu gde su mnoge crkve u prošlosti bile razrušene, on je, sa ironijom, dao da dođu do izražaja senzualnost, agresivnost i monumentalnost.

Ovde je „zaposedanje neiskazivog prostora“, što je Le Corbusier nazivao prvim gestom svakog živog stvora i prvim dokazom postojanja [88]. Blago izvijeni zidovi svojom krivinom zadiru u okolni pejzaž, u „četiri horizonta“, stvarajući pri tom jedan zakloniti prostor za službu na otvorenom, dok je vernik, sasvim ironično, potisnut u unutrašnji prostor. U suštini ovo konkretno rešenje jeste i treba ga gledati, kao uostalom i sva Le Corbusierova dela, samo kao jednu varijantu proisteklu iz ortogonalnog sistema, kubusa. Ovde je pravougaoni volumen sa tri strane ulegnut, izvijen je prema jugu, kao usled nekog izvitoperavanja pravougaone konstrukcije, i spušta se naniže ka tlu svojim blago zakošenim

88. Le Corbusier: Ronchamp,

Francuska, izgled sa jugoistoka. Ono što Le Corbusier naziva „vizuelna akustika“ odnosi se na obuhvatanje spoljnog prostora i isticanje bele forme kao dominantne na zelenoj pozadini.



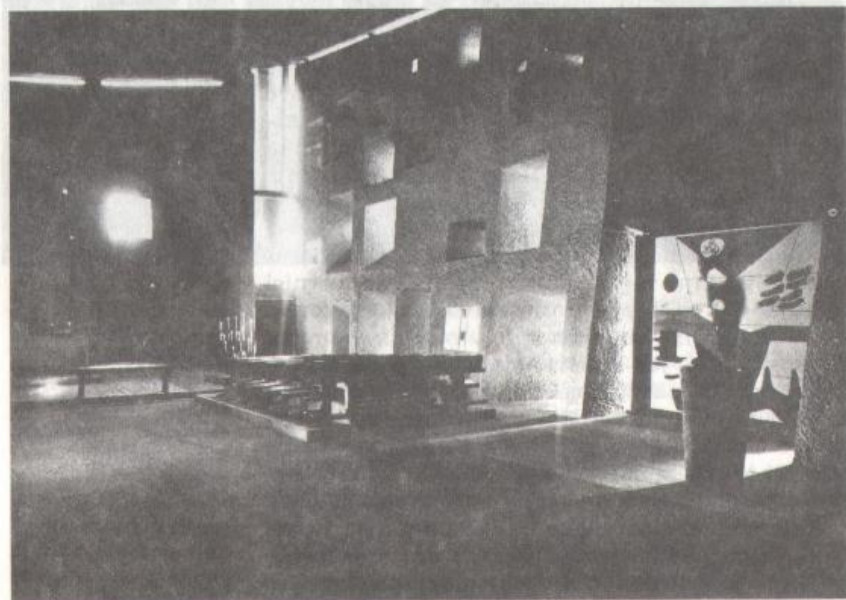


89. Le Corbusier:
Ronchamp,
aksonometrijski
prikaz. Prepoznaje
se ortogonalna
forma koja se
izvija i raspukla;
samo je krst na
podu ostao od
prvobitne
geometrije; svi su
oblici dimenzionisani
po Moduloru.

vertikalnim stranama, tako da se čini kao da zidovi i krov svojom težinom pritiskaju vernika i upućuju njegove misli u pravcu koji Crkva obično smatra nepoželjnim [89]. U stvari, Le Corbusierova vera u Crkvu kao instituciju i u njene dogme čini se da je bila vrlo slabašna i kao da bi bila ojačana ako bi bila osporena:

Zahtevi religije imali su malog uticaja na projekat; oblik je odgovor na psihofiziologiju osećanja.

„Radost i meditacija” bila su ona osnovna religiozna osećanja, koja je imao na umu; a da bi



90. Le Corbusier:
Ronchamp. Pod se
lagano spušta ka
ogoljenom krstu, a
taj nagib prati i
linija krova;
međutim, pogled
neodoljivo privlači
sjaj svetlosti koja
prodire kroz otvor
sa desne strane.

njih izrazio bila mu je dovoljna porodica jednostavnih oblika između kojih je uspostavljao direktan kontrast — kao kroz igru svetlosti i senke na belom krupnozrnom malfetu, što se kontrastno ističe nasuprot tamnoj, hrapavej površini betona. Drugi kontrast ostvario je kroz ambivalentni pokret krova — on je radosno uznesen, a u istom mah je ulegnut, pa tako i skeptik i duboko pobožan čovek mogu da se mole jedan kraj drugog, a da pri tom ne moraju da prave kompromise sa svojim verovanjem.

Oni mogu i da uđu jedan pored drugog između dve kule na severnim vratima, koje su, po onoj najdostojanstvenijoj interpretaciji, dva deteta što posmatraju jutarnje i večernje sunce, dok roditelj pazi na njih sa juga, a po onoj najputenijoj to predstavlja nasilno prodiranje između dve mišićne krivine [87]. Kad se stupi u unutrašnjost, opet dijalektika — južni zid, komad senzualnog švajcarskog šira, koji na jednom kraju kao da je pod nekim naletom oduvan upolje, u isti mah predstavlja i religiozno inspirisanu zamisao da se dramatičuje prodiranje sunčevih zraka, a da se tako osvetle i aforizmi koje je Le Corbusier naslikao na staklu. Pogled se, praćeci blagi nagib poda, zatim prenosi na krst, ka kome je usmerena tamna traka centralne linije u pravougaonoj mreži poda [90] — a to su sve zaostaci ortogonalnog sistema, koji je sada nadvladan, baš kao što je i pogled, upravljen ka krstu, zaslepljen sjajem Bogorodičinog prozora, kroz koji ulazi mlaz jutarnjeg sunca. I tako je krst (čije su dimenzije namerno umanjene) samo jedan element uravnotežene kompozicije, a kapela postaje mesto službe božje gde vernici moraju da se bore protiv đavola u njegovim najsenzualnijim oblicima i to stojeći sve vreme na nogama — jer sedišta ima samo pedeset.

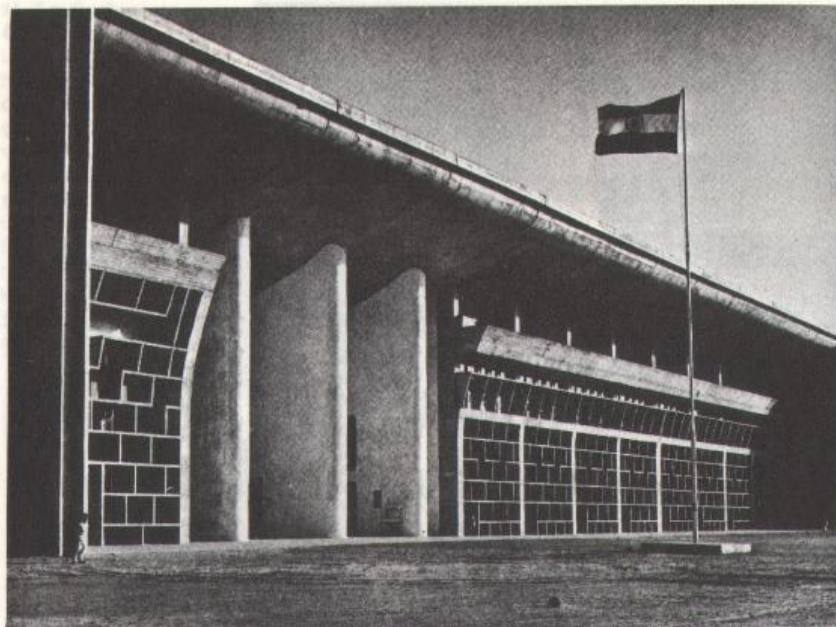
Razlog što ukazujemo na ovu uvek prisutnu ironiju nije samo taj što je ona karakteristična za Le Corbusierovo poznije stvaralaštvo, već i što je to stvaralaštvo pogrešno i vrlo čudno protumačeno kao iracionalno i ekspresionističko.

Američki kritičari, kao što je Mumford, smatrali su da je Ronchamp početak vraćanja prošlosti i plastičnim oblicima, dok po mišljenju nekih engleskih kritičara, među njima i Jamesa Stirlinga, ovaj objekat ukazuje na „križu racionalizma“. Skoro svi su se slagali da je on predznak novog „iracionalizma“ i da označava novi zaokret Le Corbusiera, jer se činilo da nema pravih uglova koji bi unosili disciplinu; i skoro svi su bili donekle u zabludi. Kao što je Peter Blake istakao, Le Corbusier je pisao *Poemu pravom uglu* — svedočanstvo o svom ličnom opredeljivanju — u vreme kad je projektovao Ronchamp: u najranijim modelima i planovima ortogonalni sistem se jasno vidi, kao i discipli-

91. Le Corbusier: Candigar, Indija, Palata pravde, 1956. Složeno preplitanje različitih geometrija i razmera: usitnjeni brisoleži, sudske dvorane srednjih dimenzija, moćne vertikale glavnog ulaza, zakošena ravan zida i parabolične krivine — sve se to sliva u zgusnuti kontrapunkt. Izvijeni leptirasti krov je, zapravo, ogromni suncobran što štiti od žarke pripeke, kao i od monsunskih kiša.

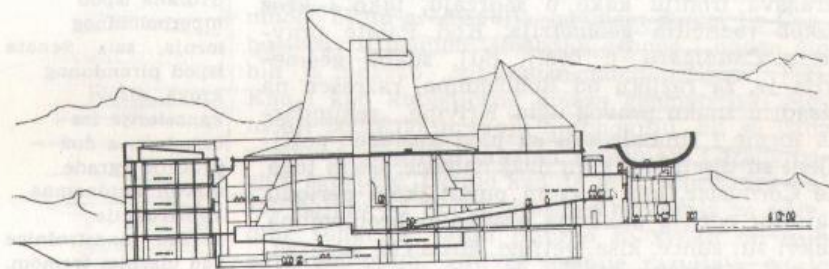
92. Le Corbusier: Candigar. Presek kroz zgradu dvodome skupštine u čijem sklopu su razni elementi, ugrađeni kao monolitne celine. Hiperboloidna ljuska skupštinske sale podseća svojim oblikom na toranj za hlađenje pregrejane vode u industriji; tipičan primer *bricolagea*,* što odgovara za ovakvu vrstu kompozicije.

*Bricolage (franc.) — majstorisanje po kući, sklapanje raznovrsnih elemenata (prim. prev.)



na koja proističe iz Modulora [89]. Osim toga, kod ove građevine je ostvarena koherentnost značenja — a to je jedina neideološka definicija „racionalizma“. I ne samo to, nego čak i svi elementi ove građevine postoje u Le Corbusierovoj arhitekturi iz dvadesetih godina. On je samo preokrenuo svoju arhitekturu tako da je ono što je bilo spolja došlo unutra, pa su krivine i pravi uglovi izmenjali mesta.

Samo u jednom pogledu kritičari su bili u pravu kad su Le Corbusiera optuživali za ira-



cionalnost — na čisto konvencionalnom planu. Pedesetih godina su prav ugao i prava linija već bili postali simboli poštene racionalnosti, isto onako kao nekad dorski stil u prošlosti, pa je stoga odstupiti od njih značilo učiniti antisocijalni gest u izvesnom smislu. Koliko god da Le Corbusier možda i nije obraćao posebnu pažnju

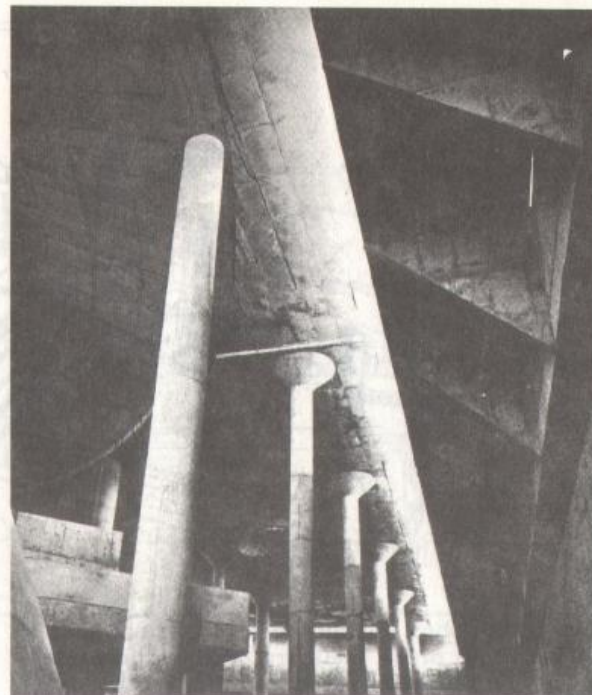


na ovo konvencionalno značenje, moguće je da je on svesno želeo da njegova pozna ostvarenja budu shvaćena kao odstupanje od „modernog pravca“ u arhitekturi, jer je osećao da je ova tradicija postala isto onako dogmatska i ograničavajuća, kao što je svojevremeno bila Beaux-Arts.¹³

U svakom slučaju Le Corbusier je išao dalje svojim sasvim osobenim putem nastavljajući da izražava ironiju kako u sadržaju, tako i kroz sukob različitih geometrija. Kod Palace pravde u Čandigaru, u Indiji [91], sukob geometrija je, za razliku od Ronchampa, razrešen na fasadi u znaku pravog ugla. Krivine, „sekundarne forme i simboli koji su plod kulture“ potčinjeni su disciplini, koju ovaj nameće. Osim toga, Le Corbusier, kao u svom purističkom periodu, najveću pažnju poklanja osnovnim problemima, kakvi su: sunce, kiša, vetrovi, kosmičke sile, pejaž sa planinskim lancem na severu; tražeći re-

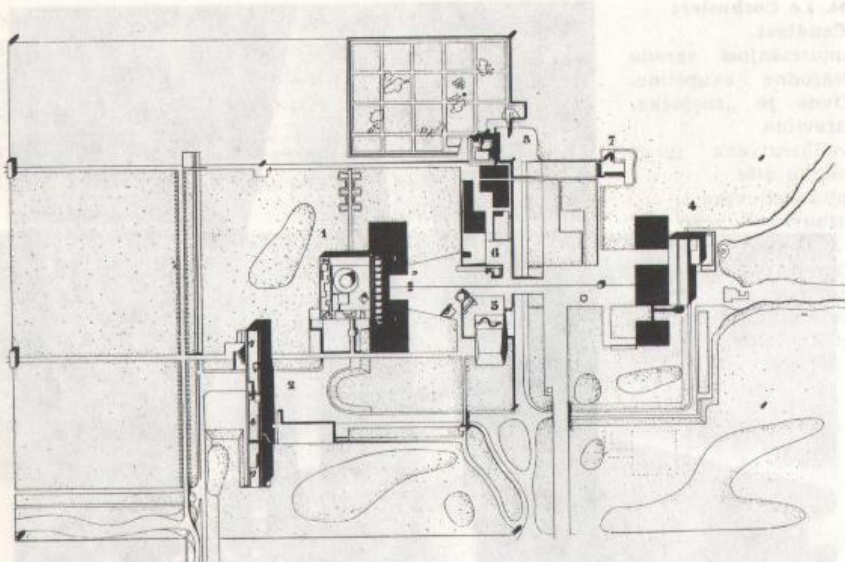
93. Le Corbusier: Čandigar, Jugozapadna fasada. „Sabijena kompozicija“ je u semantičkom smislu vrlo uspeša jer se glavni elementi jasno raspoznaju: velika skupštinska dvorana ispod hiperboloidnog tornja, sala Senata ispod piramidnog krova, nizovi kancelarija iza brisoleja, a duž pročelja zgrade sasvim autonomna konstrukcija snažne nadstrešnice nad ulaznim tremom.

94. Le Corbusier: Čandigar, unutrašnjost zgrade Narodne skupštine. Ovde je „znalačka, pravilna, veličanstvena igra“ oblika više piranezijska i uzburkana nego u Le Corbusierovim ranim purističkim kompozicijama, ali je ideja u suštini slična.



šenja dolazi do tipskih oblika, koje primenjuje na Palati pravde. Međutim, ovi elementi nisu sabijeni u modulatorsku mrežu, već kao da izbijaju iz zakrivljene ravni, slobodno se suprotstavljaju jedni drugima ostvarujući splet boja i oblika. A ta igra se odvija nad pustom utrinom, koja, kao i teren kod mnogih njegovih projekata, ostaje nepripitomljena.

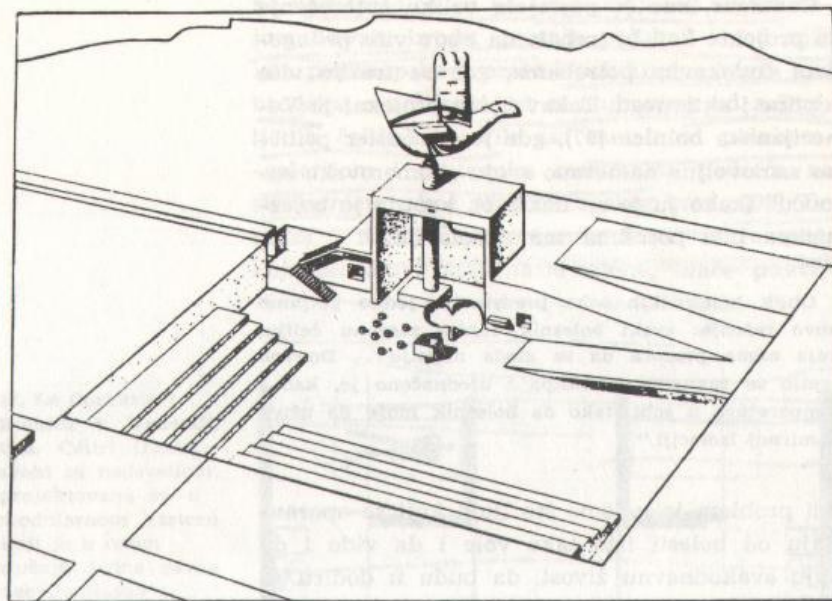
Zgrada Generalne skupštine u Čandigaru po mnogo čemu predstavlja vrhunski domet Le Corbusierov u primeni slobodne osnove i onoga što bih ja nazvao „sabijenom kompozicijom“ [92]. Kao i kod kubističkog kolaža geometrijski elementi zadržavaju svoju autonomiju, ali se istovremeno, spleteni zajedno, prožimaju i grade bogato sazvučje. Deluje kao da je Le Corbusier pošao najpre od tipova prostornih rešenja za pojedine funkcije, zatim izabrao za svaku od njih određeni oblik, koji će kasnije razvijati, pa je



ove onda dobro promućkao u mikseru za koktele. A možda je prava metafora voćni punč, jer elementi i dalje plivaju po površini, prepoznatljiviji i posle sveg tog mućkanja [93]. Jasno je da je takva vrsta projekta praktično ostvarljiva samo tamo gde je moguće primeniti slobodnu osnovu i gde je znatan deo površina namenjen komunikacijama i okupljanju, kao što je ovde slučaj. Inače, suviše mnogo prostora je izgubljeno, a nivo buke je nedopustiv. U svakom slučaju Le Corbusier je ovde ostvario onakav unutrašnji prostor, kakav je zaokupljao arhitekte još od vremena faraona i velike hipostilne sale u Karnaku [94].

Herojske razmere ove zgrade, pa i formalne pretenzije čitavog ovog društvenog centra glavnog grada, koji je zamišljen kao akropola [95], opravdane su već samim programom i namenom. Osim toga, utisak monumentalnosti ublažuju pojedini „znači” utisnuti u beton, plastično modelovan teren, kao i simbol otvorene ruke [96]. Svi ovi elementi svojim ljudskim značenjem predstavljaju ironičan kontrast ukupnom herojskom izrazu i oni daju izvesnu ličnu notu i meru jed-

95. Le Corbusier: Candigar, plan akropole. Raspored četiri glavne javne građevine vezan je za složeni sistem kompozicionih osa i dijagonala. U *Vers une architecture* Le Corbusier govori o Akropolju: „On kao celina ne poštuje prav ugao, a na taj način se otvara mnoštvo raznih, vrlo bogato razvijenih vizura; različite mase zgrada, asimetrično postavljenih, stvaraju dinamičan ritam. Čitava kompozicija je snažna, pokrenuta, živa, strašno oštra i jasna, napregnuta i dominantna.”



96. Le Corbusier: Candigar, znak otvorene ruke. Otvorena ruka je jedan od mnogih elemenata koje je Le Corbusier ovde primenio da bi izrazio premoć čoveka nad birokratskim procesima.

nom upravnom centru, što je inače prava retkost. U jednom pogledu Le Corbusier jeste otišao predaleko sa svojim herojskim stavom i to kad su u pitanju ogromne dimenzije grada, koji će bar još sledećih trideset godina biti poluprazan; ali umesto da se upustimo u kritikovanje ovoga, pogledaćemo jedan drugi projekat, gde ga je u suštini isto uverenje odvelo na pogrešan put.

Stav koji se trajno provlači kroz Le Corbusierovu arhitekturu, još od samih početaka, kad je, putujući, u samoći pravio skice arhitektonskih objekata po raznim zemljama Evrope (šest nedelja na Akropolju „milujući kamenje”) proizlazi iz njegovog verovanja da je čovek u biti sâm. Ovo verovanje, po njemu, najbolje je izraženo u grčkom shvatanju kosmosa i kroz grčku arhitekturu koja, kao delo čovekovih ruku, stoji nasuprot neprijateljskom svemiru — „silovitim elementima, koji odzvanjaju jasno i tragično kao zvuk tučane trube”. Ova vizija stalno je prisutna u njegovoj arhitekturi i dok je nesumnjivo dala snagu takvim delima kao što su Ronchamp

i Čandigar, ona je postajala veliko opterećenje za projekte koji bi trebalo da budu više prilagođeni čovekovim potrebama, gde se tražilo više topline i aktivnosti. Takav jedan projekat je Venecijanska bolnica [97], gde je Corbusier prilično samovoljno nametnuo svoju „homerovsku samoću” (kako ju je on nazivao), kao da je bolesnicima bila potrebna samo izolacija:

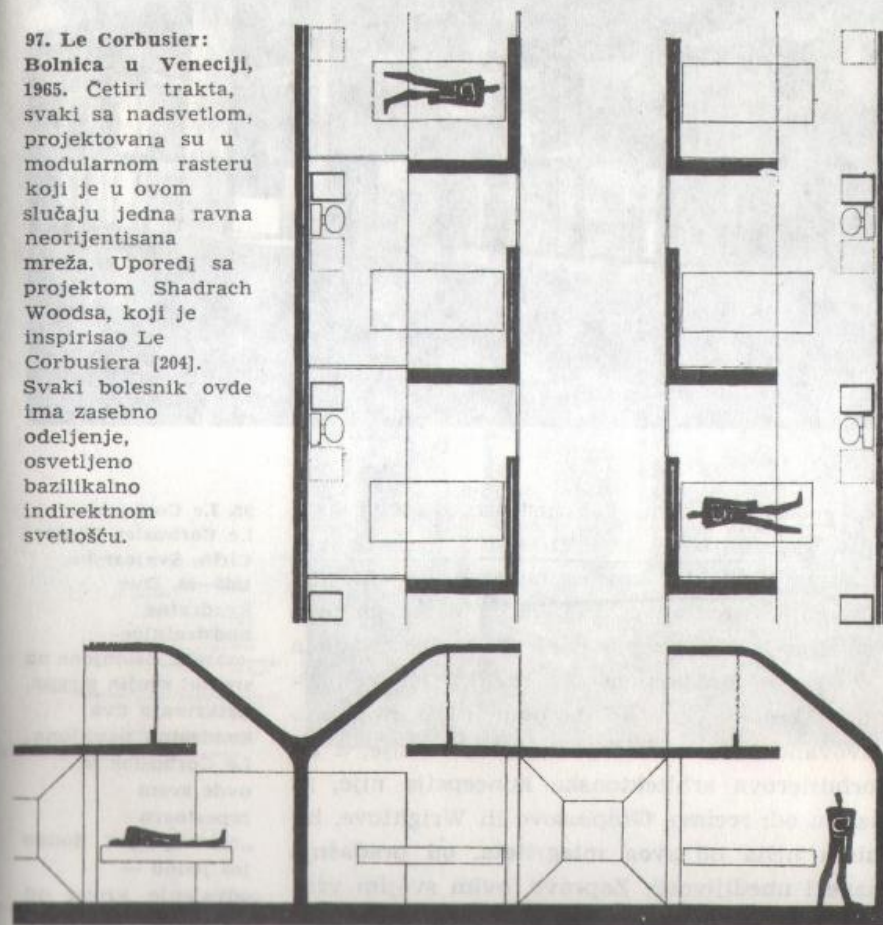
Oblik bolesničkih soba predstavlja jedno potpuno novo rešenje: svaki bolesnik dobija zasebnu ćeliju, koja nema prozora da se gleda napolje... Dnevno svetlo se ravnomerno rasipa i ujednačeno je, kao i temperatura u sobi, tako da bolesnik može da uživa u mirnoj izolaciji.¹⁴

Ali problem je u tome što ljudi koji se oporavljaju od bolesti isto tako vole i da vide i da čuju svakodnevnu živost, da budu u dodiru sa spoljnim svetom i da ponovo uspostave orijentaciju, a ne da budu stalno zatvoreni iza beskrajno dugih nizova otvora što propuštaju difuzno svetlo u strogo jednostavne prostorije. Stvarajući ovu atmosferu, koja podseća na mrtvačnicu, Le Corbusier kao da je hteo da bolesnike suoči sa onim kosmičkim elementom što sve rastače, a ne sa mogućim povratkom životu.

Ali, ako nametanje stroge partenonske jednostavnosti jednoj bolnici nije bila srećna zamisao, kod poslednjeg Le Corbusierovog izvedenog objekta vraćanje jednoj ranijoj metafori — prekookeanskom brodu — bilo je uspeliše. U projektima za paviljon, kombinaciju kuće i izložbe, on se vraća osnovnoj temi iz svoje knjige *Ka pravoj arhitekturi*: kući koja je konstruisana od čeličnih ploča spojenih zavrtnjima, sa detaljima isto tako „čistim i zdravim” kao kod broda. Kod zgrade Le Corbusierovog Centra [98] nautička inspiracija se oseća u svakoj pojedinosti: krov-

ne nadstrešnice su od lima obojenog sivom bojom bojnog broda, „gornja paluba” ispod njih ima periskopske prozore i polukružna vrata kao brodska, a unutrašnjost sa stubovima od zašraf-ljenih čeličnih profila, sa metalnom palubom-galerijom i otvorenim mostovima podseća na strojarnicu nekog prekookeanskog broda [99]. Do ulaza u nivou drugog sprata dolazi se rampom koja, sem što je izrađena od betona, inače po sve-

97. Le Corbusier:
Bolnica u Veneciji,
1965. Četiri trakta, svaki sa nadsvetlom, projektovana su u modularnom rasteru koji je u ovom slučaju jedna ravna neorijentisana mreža. Uporedi sa projektom Shadrach Woodsa, koji je inspirisao Le Corbusiera [204]. Svaki bolesnik ovde ima zasebno odeljenje, osvetljeno bazilikalno indirektnom svetlošću.



mu liči na dasku za pristup na brod. Najzad, i gledosani porcelanski paneli imaju isti onaj čisti, uredni izgled unutrašnjosti broda, dok njihove primarne boje podsećaju na semafora sveta.

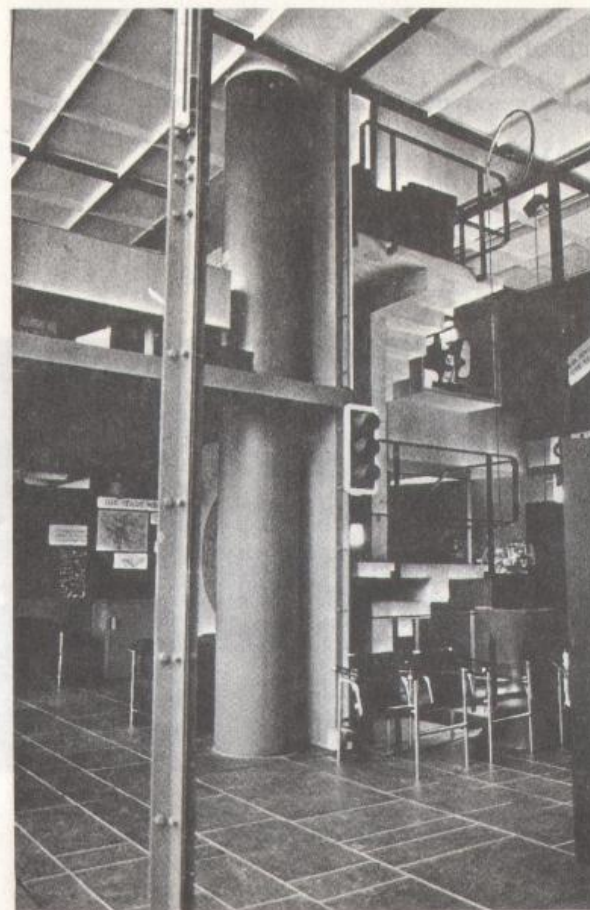


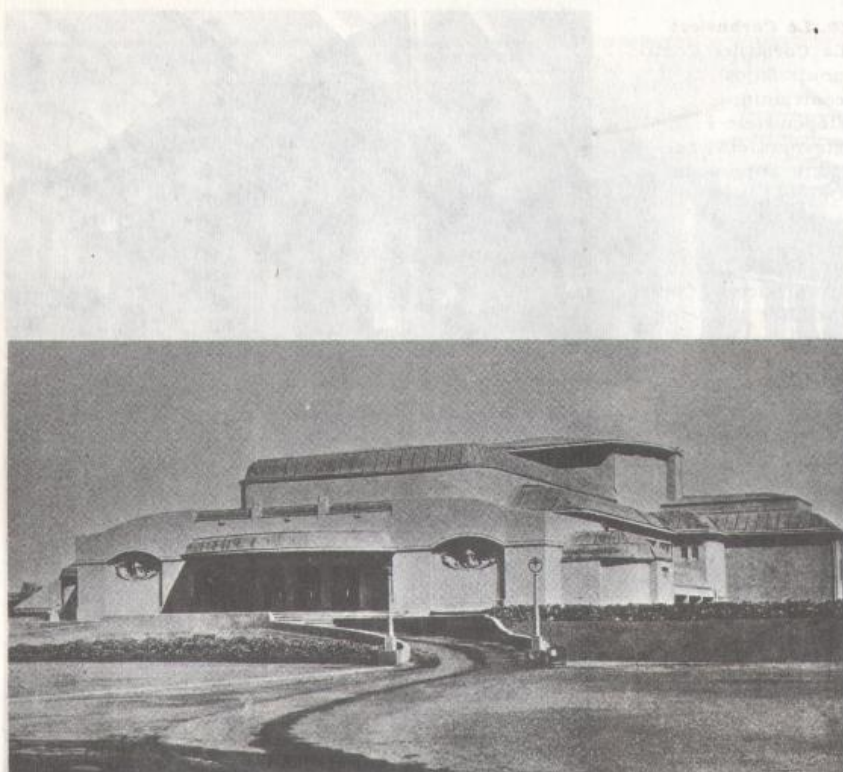
Ali, postoji primarni kontrast između čitave te nautički inspirisane konstrukcije i funkcija vezanih za čvrsto tle, koje se odvijaju unutra, dok je napolju ironija još očiglednija pošto ta konstrukcija leži okružena podšišanim travnjacima i senovitim hrastovima. Za razliku od Venecijanske bolnice, čini se da ovde ništa nije bilo žrtvovano radi ostvarenja određene vizije, a Le Corbusierova arhitektonska koncepcija nije, za razliku od, recimo, Gropiusove ili Wrightove, izgubila ništa od svog integriteta, od pređašnje snage i ubedljivosti. Zapravo, ovim svojim vraćanjem čeličnoj konstrukciji, neposredno pred

98. Le Corbusier: Le Corbusier Centre, Ciri, Švajcarska, 1965—68. Dve kvadratne nadstrešnice—amrela, oslonjene na sredini svojih strana, natkrivaju dva kvadratna paviljona; Le Corbusier je ovde svom repertoaru „razdvajanja“ dodao još jedno — odvajanje krova od zgrade.

svoju smrt, Le Corbusier kao da je začinjao novi pravac u svom stvaralaštvu, vrlo ubedljiv, koji je otvarao velike mogućnosti, ali nije opovrgavao integritet njegovih dela iz mladosti.

99. Le Corbusier: Le Corbusier Centre, unutrašnjost sa centralnim stepeništem i glavnom cevi za zagrevanje vode. Obojeni metalni elementi upotpunjuju utisak brodske strojarnice. Čelični profili i pokretni paneli su spojeni pomoću 20 000 zavrtnjeva, što ovu konstrukciju čini jednom od najfleksibilnijih do sada ostvarenih.





100. Henry Van de Velde: Werkebund pozorište, Keln, 1914. Ustalasani profil koji izrasta iz razudene, ali homogene mase i kontrastno se oertava naspram mirnog neba — to je stalna Aaltova tema; uporedi sa ilustracijama [104] i [109].

5. ALVAR AALTO I NAČINI ARHITEKTONSKE KOMUNIKACIJE

Osmeh domaćice je manje simptom radosti a više konvencionalan znak dobrodošlice i, čitajući viktorijanske romane, čovek pomišlja da je možda i rumen na devojačkom licu pomalo stilizovana.

(E. H. GOMBRICH)

Alvar Aalto i kao ličnost, a i svojim delom, predstavlja u mnogo čemu suštu suprotnost Le Corbusieru: opušten, blagi talasasti pokret nasuprot silovitom i bučnom, strpljivost nasuprot otvorenom, direktnom izjašnjanju. Aalto u stvari jedva da je ikad i rekao nešto od dubljeg interesa o svom odnosu prema savremenom svetu, dok Le Corbusiera nikad nije trebalo dvaput moliti za neku epigramsku izjavu. Pa stoga i ono malo što je Aalto u retkim prilikama rekao baca dragoceno svetlo:

[Ova drvena konstrukcija... posvećena Henryju Van de Velde, velikom pioniru arhitekture našeg doba, koji je prvi sagledao mogućnosti i začeo revoluciju u tehnici oblikovanja drveta.]

Kad se baci pogled na Van de Veldeov Werkebund teatar, čovek se iznenada susreće sa arhitekturom koja je izuzetno altovska [100]: jasan razudeni profil, koji se oertava nad vizuelno homogenom masom.

Cesto postoji slika karakteristična za jednog arhitektu, koja je rezultat njegove tehnike skiciranja i koja predstavlja sažeti izraz njegovog stvaralaštva. Kod Aalta ta slika je ono mesto gde se dva sistema dodiruju — sedišta se povlače zbog zida, zid se povlači zbog krova, krov