

Vilijem Dž.R. Kertis

LE KORBIZJEOVA POTRAGA ZA IDEALNOM FORMOM

Arhitektura je majstorska, precizna i veličanstvena igra volumena objedinjenih na svetlosti.
(Le Korbizje, 1923)

Dvadesete godine ovog veka u Evropi, Rusiji i donekle u Americi predstavljaju jedan od onih retkih perioda u istoriji arhitekture tokom kojih se stvaraju novi oblici, koji kao da odbacuju sve prethodne stilove i uspostavljaju novu, zajedničku osnovu za individualna istraživanja. Uprkos nazivu "internacionalni stil", ovaj zajednički način izražavanja predstavlja mnogo više od običnog stila; ne može se svesti ni na revoluciju u građevinarstvu, iako su njegovi karakteristični efekti – prostori koji se međusobno prožimaju, lebdeći volumeni i ravni koje prodiru jedna u drugu – zasnovani na materijalima mašinskog doba: betonu, čeliku i staklu. Kao većina krupnih promena u istoriji forme, ova nova arhitektura uobličila je nove ideje i poglede na svet. Iznazila je polemičke stavove i utopijske tendencije, a ma šta da je pojedinačnim zgradama bilo zajedničko, one su pre svega bile dela umetnika osobenih stilova i ličnih preokupacija. Značenje novih oblika može se razumeti samo ako se otkriju ideali i vizije koji iza njih stoje. Ovo se naročito odnosi na Le Korbizjea (Le Corbusier), čiji je ogromni imaginativni svet uključivao i viziju idealnog grada, i filozofiju prirode, i izraziti osećaj za tradiciju. On je jedan od retkih pojedinaca koji su uspeali da svojim kreacijama daju univerzalni ton.

Le Korbizje je rođen kao Šarl Eduar Žanere (Charles Edouard Jeanneret), u švajcarskom gradu La Šo de Fonu (La Chaux-de-Fonds) – poznatom po izradi satova – 1887. godine, tako da je bio dvadeset godina mlađi od Frenka Lojda Rajta (Frank Lloyd Wright), čitavu generaciju mlađi od Hofmana (Hoffmann) i Perea (Perret), a skoro istih godina kao Valter Gropijus (Walter Gropius) i Mis van der Roe (Mies van der Rohe). Učio je graverski zanat, a jedna kutija za sat koju je napravio kao petnaestogodišnjak dobila je nagradu na izložbi u Torinu 1902. godine. Na njoj se jasno vidi uticaj *Art Nouveau*-a, baš kao i na dekoracijama mnogobrojnih kuća nalik na zamkove koje je projektovao po svom rodnom gradu u kasnim tinejdžerskim i ranim dvadesetim

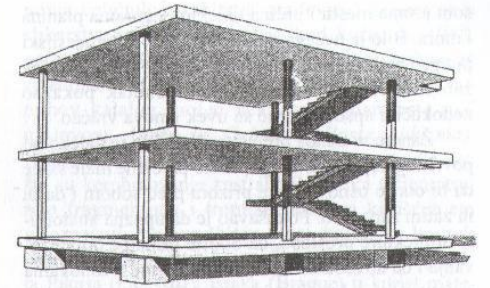
godinama: na primer na vili Fale (Fallet) iz 1907. godine ili na vilama Žakme (Jacquemet) i Štocer (Stotzer) iz 1908. godine. Profesor lokalne umetničke škole Šarl L'Eplattenije (Charles L'Eplattenier) podsticao je Žanereovu naviku da pažljivo posmatra i pomno proučava prirodu, navodeći ga da gleda strukturu biljaka i fosila i naglašavajući lepotu jednostavnih geometrijskih formi. L'Eplattenije je bio strastveni sledbenik Raskina (Ruskin), ali njegov nastavni metod možda ukazuje i na poznavanje Gramatike ornamenta Ovena Džounsa (Owen Jones, *Grammar of Ornament*, 1856) ili *Metoda ornamentalne kompozicije* Ežena Grasea (Eugène Grasset, *Méthode de composition ornamentale*, 1905), u kojima se preporučuju načini za konvencionalizaciju prirodnih formi i za generisanje gramatika oblika, zasnovanih na nekoliko pravila transformisanja. Tako se dogodilo da budući Le Korbizje, nakon regionalističkih početaka, upozna čitav jedan sistem razmišljanja sa univerzalnim implikacijama, koji je, do kraja života, obogaćivao njegove kreativne postupke u svim medijima kojima se bavio.

Žanereov projekat umetničke škole iz 1910. godine pruža dobar uvid u njegovo rano razmišljanje: on naglašava jednostavne oblike kocke i piramide i njihove neukrašene površine. Projekat možda ukazuje na uticaj egipatske arhitekture ili čak i pojednostavljenog geometrijskog "klasicizma" arhitekta XVIII veka Ledua (C.-N. Ledoux). Projekat takođe otkriva Žanereovu unutrašnju sklonost ka primarnim oblicima, kao i njegovo okretanje prošlosti u potrazi za odgovorima na načelna pitanja. Tokom godina u kojima se formirao, Žanere je pročitao nekoliko knjiga čije su ideje pripadale, uopšteno govoreći, idealističkoj tradiciji i koje su naglašavale prosvetljujuću i spiritualnu funkciju umetnosti. Za njega će geometrija biti simbolički medijum za izražavanje viših istina. Treba se, međutim, čuvati suviše doslovnog rekonstruisanja Žanereovog razvoja na osnovu njegovih ranih godina; on je apsorbovao mnogo različitih uticaja i isprobao mnogo različitih načina izražavanja pre nego što je otkrio svoj pravi put.

Mlađi Žanere bio je naglašeno introspektivan. Oscilovao je između perioda velike nesigurnosti i perioda preteranog samopouzdanja, kada je osećao

da ima neku vrstu božanske sudbine. Čitao je Ničea (Nietzsche) i usvojio mesijansko viđenje umetnika kao nekoga ko je u dodiru s višim poretkom i ko stvara oblike za spas ostalog sveta, koji ne pripada "odabranima". Žanere je bio sumnjičav prema konvencionalnom obrazovnom sistemu *Beaux-Arts*-a i izbegavao ga je (mada su se neka od načela te škole kasnije ipak uvukla u Žanereov rad). Više je voleo da uči radeći, a njegovo neobično samobrazovanje podrazumevalo je mnogo čitanja, daleka putovanja i sticanje iskustva u raznim arhitektonskim ateljeima. Imao je čudnovat talenat da se pojavi na onim mestima koja će dalji razvoj događaja obeležiti kao prava. Pre svoje dvadeset četvrtne godine uspeo je da radi u biroima dvaju od Pevznerovih (Pevsner) "pionira moderne arhitekture": Ogista Perea (Auguste Perret) u Parizu i Petera Berensa (Peter Behrens) u Berlinu.

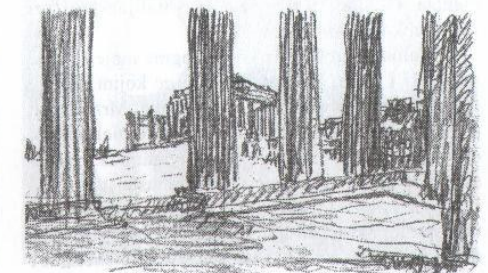
Pere je naučio Žanerea radu s armiranobetonskim konstrukcijama i upoznao ga s francuskom racionalističkom tradicijom proisteklom iz radova Ogista Šuazija (Auguste Choisy), Ežena Viole-le-Dika (Eugène Viollet-le-Duc) i opata Ložijea (Laugier). Žanere je imao tek dvadeset godina kad je nekoliko meseci radio u Pereovom birou, ali to je bilo dovoljno da ga uveri da taj materijal, armirani beton, treba da, u izvesnom smislu, postane i njegov sopstveni. Do 1914. godine, uz pomoć Maksa Dibua (Max Dubois), izumeo je skeletni sistem *Dom-ino*, koji je daleko prevazilazio Pereovo korišćenje principa konzole i koji će postati ključni instrument Korbizjeovog urbanizma, a takođe i njegove arhitekture. Žanereov neobični spoj racionalizma i idealizma obogaćen je dok je u Nemačkoj 1910. godine radio za Petera Berensa, koji je upravo projektovao fabrike za AEG. Berens je bio povezan s Hermanom Mutezijusom (Hermann Muthesius) i nemačkim Verkbundom (*Deutscher Werkbund*) i gledao je na mehanizaciju kao na glavnu pozitivnu silu u stvaranju nove kulture, pod uslovom da je umetnik u stanju da u industrijski proces unese više vrednosti forme. Žanere je u Nemačkoj postao svestan snage krupnog preduzetništva; susreo se i sa idejom da arhitekta mora da drži pod kontrolom sve, od najsitnijih do najkrupnijih aspekata projekta. Možda je baš u Nemačkoj došao do uverenja o neophodnosti "tipova" – standardnih elemenata oblikovanja, koji odgovaraju masovnoj proizvodnji, s jedne strane, ali i potrebama društva, s druge. Bio je oduševljen kad je video Gropijusovu fabriku Fagus (Faguswerk) i njegov Verkbund paviljon (Werkbund Pavillon), divio se uzbuđljivom korišćenju staklenog omotača i



Le Korbizje, Sistem *Dom-ino*, 1914.

počinjao da shvata neophodnost savezništva između umetnosti i sveta mašina.

Prilikom razmatranja ranih uticaja na razvoj umetnika ne sme se, međutim, ograničavati isključivo na zbivanja kojima je bio savremenik. Žanere je od rane mladosti imao običaj da skicira građevine raznih perioda da bi shvatio njihovu organizaciju i principe na kojima one počivaju. Godine 1911. pošao je na dugo putovanje po Italiji, Grčkoj i Maloj Aziji. Poduhvat je bio sasvim u duhu severnjačkog romantičara koji obilazi Mediteran tragajući za korenima zapadne kulture i on ga je kasnije nazivao svojim "*voyage d'Orient*". To je bila potraga za većim vrednostima arhitekture, a njegovi blokovi bili su prepuni crteža džamija u Istanbulu, grčke i turske narodne arhitekture i rimskih kuća iz Pompeje. Međutim, najjači utisak ostavio je na njega atinski Akropolj. Skoro čitav mesec svakodnevno je posećivao Partenon, ostajući tu satima, skicirajući ga iz raznih uglova. Bio je impresioniran snagom osnovne ideje, skulptoralnom energijom, preciznošću oblika (još tada je uporedio Partenon s "mašinom"), kao i odno-



Le Korbizje, Skica Akropolja u Atini, nastala tokom "*voyage d'Orient*", 1911.

som prema mestu i prema dalekim vizurama planina i mora. Bilo je nečega u načinu na koji se procesijski put peo preko stenovitih platoa, što Žanere nikad nije zaboravio. Partenon mu je na trenutak pokazao nedokučivi apsolut kome se uvek iznova vraćao.

Žanereov odnos prema tradiciji bio je daleko od površnog kopiranja. On je pravio precizne male skice da bi otkrio osnovne crte prizora pred sobom i da bi ih zatim zapamtio. Pokušavao je da upozna anatomiju arhitekture prošlosti, da otkrije principe organizovanja i da dovede u vezu oblike iscrtane u osnovama sa stvarnim, dinamičnim i čulnim utiscima koje ostavlja niz volumena u prostoru. U jednom trenutku pažnju bi mu privukao turski enterijer izveden od drveta, a već u sledećem – harmonija volumena Sinanove Sulejmanije u Istanbulu (koju je skicirao u aksonometriji, možda imajući u vidu šematske Suazijeve crteže). Izmešani, svi ovi utisci postajali su deo bogate riznice oblika – na koju će se oslanjati mašta budućeg Le Korbizjca.

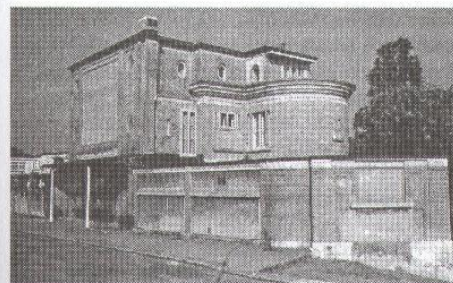
Raskošni ornamenti dekadentne faze baroka i razni užasi XIX veka na koje je nailazio po Italiji – odbijali su ga, kao što su ga odbijali i intelektualni "ornamenti" akademskog pristupa koji je, po njegovom osećanju, samo iskrivljavao prošlost, prikazujući je kao niz "ukusnih" i "tačnih" recepata. Žanereova intelektualna osveta ovom načinu razmišljanja sastojala se u tome što je sledio skrivene osobine – vitalnost forme i logiku konstrukcije klasičnih građevina, onako kako ih je upoznao i analizirao – ogoljene, u stanju propadanja. Ako je istina – kao što je tvrdio jedan poznati istoričar renesansne arhitekture – da "svaki veliki umetnik pronalazi sopstvenu antiku", onda Žanereova verzija počiva na gigantskim volumenima kupatila sazidanim od opeke, na cilindru Panteona, na dramatičnosti prostora Hadrijanove vile u Tivoliju i na sistematičnoj i sređenoj standardizaciji klasičnih konstruktivnih elemenata. Godine 1911. pisao je o italijanskoj fazi svog velikog putovanja:

"Italija je groblje na kome dogma moje religije sada leži i trune. Sav taj *bric-à-brac* kojim sam se nekad oduševljavao – sad me užasava. Mrmljam o elementarnoj geometriji; opsega me bela boja, opsedaju me kocka, sfera, cilindar i piramida. Prizme se uzdižu i uravnotežuju jedna drugu, uspostavljajući ritmove ... na podnevnom suncu kocke se rastvaraju u površine, dok pada noć kao da se duga uzdiže iz ovih oblika, ujutru su sasvim stvarni, sa svetlom i senkom, sa jasnom konturom, kao da su crteži ... Više ne treba da budemo umetnici, treba da uđemo u vreme, da se stopimo s njim dok ne prestanemo da se

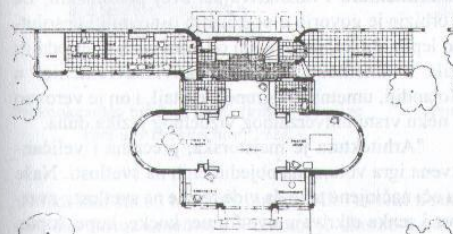
ističemo ... Mi smo takođe istaknuti, veliki i dostojni prošlih vremena. Mi ćemo postići još i više, verujem u to ..."

Žanere je proveo sledećih nekoliko godina u Švajcarskoj, radeći na osnivanju regionalističkog pokreta Jure, koji je trebalo da ostvari navodnu "mediteransku" sintezu nemačkih i francuskih ideja – ali od toga nije bilo ništa. Ipak, toj fazi pripada Kuća Favre-Žako (Favre-Jacot). U istom periodu, oko 1912. godine, Žanere je projektovao i kuću za svoje roditelje u La Šo de Fonu, na kojoj je kombinovao nekoliko najnovijih klasicizirajućih uticaja iz Beča i Nemačke sa sopstvenim shvatanjem savremene situacije u Švajcarskoj. Tokom naredne tri godine Žanere se sve više bavio armiranim betonom i njegovim mogućim korišćenjem u uslovima sve izraženije industrijalizacije; želeo je, takođe, da kombinuje mogućnosti betona s onim što je naučio od tradicije. Ova njegova usmerenja važno je znati da bi se razumela Vila Švob (Schwob) u La Šo de Fonu, privatna kuća na kraju grada za čiji je projekat angažovan 1916. godine. Bila je izgrađena od armiranog betona, imala je središnji prostor dvostruke visine s galerijama, ravan krov i dvostruko zastakljene prozore. Na fasadama i u načinu korišćenja betona vidljivi su uticaji Perea, Berensa i možda Hofmana; u prostranim enterijerima zapažaju se tragovi Rajta (Wright) [Žanere je svakako imao prilike da vidi Vazmutova (Wasmuth) izdanja Rajtovih dela]; najzad, na vencu, u simetriji i u proporcijama može se jasno prepoznati sveprisutni duh klasicizma. Neke od Žanereovih skica ukazuju na to da je on razmišljao o ovoj kući kao o savremenoj verziji paladijanske vile sa simetričnim krilima i središnjim blokom. Neki elementi u sledu unutrašnjih prostora i u osnovi ove vile odgovaraju Žanereovim opisima rimskih kuća u Pompeji. Zakrivljeni venac možda je bio delimično inspirisan turskim drvenim kućama (zgrada je bila poznata u okolini kao "turska vila"). Ona je, međutim, bila mnogo više od zbira uticaja; smele kombinacije zakrivljenih i pravougaonih oblika ukazivale su na izrazit talenat za organizaciju prostora, talenat koji je još uvek pokušavao da pronađe svoj pravi izraz. Žanereov um bio je dobro "nahrinjen" klasičnim uzorima, koji će kasnije često i neočekivano nicati u okviru njegovog "modernog" izraza.

Do 1917. godine Žanere se već bio skrasio u Parizu. Bilo je nekih zakonskih problema oko vile Švob; uostalom, i život u provinciji možda je počeo suviše da ga guši. Uskoro zatim, sreo je Amedea Ozanfana (Amédée Ozanfant), koji ga je upoznao sa



Šarl Eduar Žanere (Le Korbizje), Vila Švob, La Šo de Fon, Švajcarska, 1916.



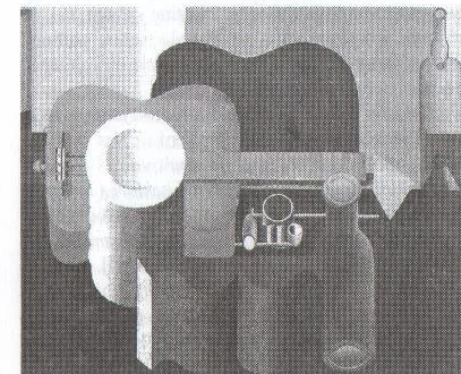
Šarl Eduar Žanere (Le Korbizje), Vila Švob, La Šo de Fon, Švajcarska, 1916., Osnova

postkubističkom avangardom, sa umetnicima kao što su Fernan Leže (Fernand Léger) i pesnik Gijom Apoliner (Guillaume Apollinaire). Ozanfan, kasnije autor knjige *Osnovi moderne umetnosti* (1931), imao je mnogo interesovanja: slikarstvo, fotografiju, psihologiju, antropologiju i pisanje pamfleta. Kao i Žanerea, i njega je privlačila lepota mašina. Poput futurista nešto ranije, gledao je na mašine kao na izvore romantičnih osećanja. Međutim, u ovoj intelektualnoj sredini koja se mnogo bavila zlatnim presekom i navodno nepromenljivim zakonima opažanja, futuristički stavovi dobili su geometrijski disciplinovanu vizuelnu formu. Sinteza industrijskog i nekadašnjeg može se pronaći u nekim od slika Fernana Leže iz tog perioda, na primer u slici *Grad* iz 1919. godine.

Ozanfan je podsticao Žanerea da slika i upoznao ga je s idejama moderne umetnosti, koje su se razvijale u Parizu od vremena Sezana (Cézanne). Žanere je očigledno malo znao o tim zbivanjima kad je 1908. godine boravio u Parizu radeći s Pereom i kad je, usamljen, provodio vreme u razgledanju muzeja i

novih čeličnih i staklenih građevina. Žanere se u slikarstvu odmah osetio kao kod kuće; do 1918. godine on i Ozanfan sakupili su dovoljno radova za zajedničku izložbu. Nazvali su sebe "puristima", a njihov katalog bio je neka vrsta manifesta pod naslovom *Après le Cubisme (Posle kubizma)*. Njihove slike preuzele su od kubizma postupke kao što su kombinovanje apstraktnih oblika s figurativnim fragmentima i tretman prostora korišćenjem višeznačnih slojeva. Novi smer kojim su krenuli našao je odbacivanje bizarnog i fragmentiranog sveta Pikasa (Picasso) i Braka (Braque) u korist matematičkog reda i preciznosti. Ovaj *rappel à l'ordre* možda je izrazio osećanje ponovnog sticanja čvrstine i snage nakon haosa rata. Puristi su se čak pozivali na klasičnu tradiciju: gajili su duboko poštovanje prema Pusenu (Poussin), Serau (Seurat) i Pjeru dela Frančeski (Piero della Francesca) i divili se dostojanstvenosti i mirnoj vladavini intelekta u njihovom radu.

Ozanfan i Žanere poznavali su apstrakciju grupe De Stajl (De Stijl), ali su odbacivali nefigurativnu umetnost. Njihovi motivi pratili su kubizam u oslanjanju na banalne predmete – sa stola u kateu, iz ateljea ili iz prodavnice mašina: gitare, flaše i lule predstavljane su u najtipičnijim oblicima. Njihovo interesovanje za "moralnost" jednostavnog objekta podseća na pohvale Adolfa Losa (Adolf Loos) nesamosvesnoj veštini zanatlija i "objektivnoj" delatnosti inženjera. Nit platonizma u purističkom shvatanju sveta navodila je ove umetnike da slede suštinske ideje koje su ležale ispod površine stvari i da se bave klasifikacijom idealnih tipova u oblikovanju. Istraživali su tenziju između običnog i



Šarl Eduar Žanere (Le Korbizje), *Mrtva priroda*, 1920, Ulje na platnu

duhovnog. Žanereova *Mrtva priroda* iz 1920. godine dobro predstavlja njegov rad u tom periodu. Konture flaše i gitare svedene su na geometrijske oblike postavljene paralelno s površinom slike; konture i boje jasne su i različite; vizuelna napetost postignuta je preklapanjem oblika i prostornim višeznačnostima; kubistički princip stapanja raznih izgleda objekata iz raznih pravaca ovde je podvrgnut pravilu – na primer, otvor flaše je potpuno tačan krug. Učinjen je pokušaj da se otkriju herojski kvaliteti jednostavnih, svakodnevnih, industrijski proizvedenih predmeta.

Bavljenje slikarstvom biće Žanereu jako važno jednom kad postane Le Korbizije, arhitekta, jer je zahvaljujući njemu stekao neophodno iskustvo i bio u prilici da eksperimentiše s formama. Nezadovoljan eklekticizmom XIX veka, *Art Nouveau*-om i raznim "stilovima", tražio je rečnik koji bi odgovarao njegovim ličnim idejama i sklonosti ka geometriji i koji bi u nekom smislu bio povezan s mehanizovanim svetom u kome je živeo. Tražio je, takođe, oblike univerzalnog karaktera koji su, tokom vremena, upućivali na osnovne estetske vrednosti koje je prepoznao u tradiciji. Purističke slike imale su sve to, tako da se Žanere uverio da upravo čisti, precizni geometrijski oblici odgovaraju mašinskom dobu.

Prve godine u Parizu donele su Žanereu mnogo nespokojstva i nijednu narudžbinu, ali negde oko 1920. godine počeo je konačno da prepoznaje pravac kojim kao arhitekta treba da se kreće. U to vreme uzeo je ime Le Korbizije (kombinaciju njegovog porodičnog imena "*Le Corbesier*" i nadimka "*Corbeau*" ili "Gavran") i zajedno s Ozanfanom osnovao časopis *L'Esprit nouveau* (*Novi duh*). Časopis je započinjao u optimističkom tonu koji je ukazivao na ponovno sticanje čvrstine i snage, nakon krupnih promena koje su donele ratne godine: "Provejava novi duh: to je duh konstrukcije i sinteze, vođen jasnom koncepcijom."

Neki od članaka koje je Le Korbizije objavio u ovom časopisu kasnije su sakupljeni i pojavili su se 1923. godine kao knjiga pod naslovom *Vers une architecture* [doslovno: *Prema arhitekturi* (*Towards an Architecture*)], iako pogrešno prevedeno u engleskom izdanju iz 1927. godine kao: *Prema novoj arhitekturi* (*Towards a New Architecture*). Ovo je jedna od najuticajnijih arhitektonskih knjiga XX veka – po svojoj dubokoj mudrosti, po poetičnim zapazanjima, bogatim ilustracijama ideja, po jasno izraženoj potrebi za stvaranjem arhitektonskog jezika usklađenog s mašinskom erom, čiji je uspon Le Korbizije video svuda oko sebe. Osim što je razmatrao principe nove arhitekture i pomalo nagoveštavao

(sebi i drugima) kako bi to ona mogla da izgleda, Le Korbizije je takođe naglasio ulogu tradicije, čiji nas veliki primeri uče stvarima koje se mogu prilagoditi savremenim potrebama. *Vers une architecture* bila je, sasvim izvesno, daleko od toga da predstavlja odbranu funkcionalizma (što je bila zamerka nekih komentatora); u stvari, ona je potpuno prožeta verovanjem u uzvišenu ulogu umetnosti i u poetičnost skulpturalnih oblika.

"Arhitekta, raspoređujući oblike, ostvaruje red koji je čista tvorevina njegovog duha; kroz forme on silovito uzbuđuje naša čula, izazivajući promenljive emocije; harmonijom koju stvara, on budi u nama duboke odjeke ..."

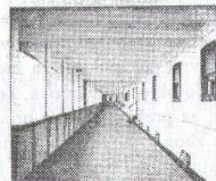
Proširujući neke od ideja purističkog slikarstva na arhitekturu i razotkrivajući svoj platonizam, Le Korbizije je govorio o postojanju osnovnih i apsolutno lepih oblika, nezavisnih od konvencija perioda ili stila u umetnosti. Kao i njegovi savremenici u Holandiji, umetnici iz grupe De Stijl, i on je verovao u neku vrstu univerzalnog vizuelnog jezika duha.

"Arhitektura je majstorska, precizna i veličanstvena igra volumena objedinjenih na svetlosti. Naše su oči načinjene tako da vide forme na svetlosti; svetlost i senka otkrivaju ove forme; kocke, kupe, lopte, cilindri ili piramide predstavljaju velike prvobitne forme koje svetlost na najprecizniji način otkriva; njihova nam je slika čista, jasna i opipljiva, bez dvosmislenosti. Zbog toga su to *lepe forme, najlepše forme*. Svi se u tome slažu – dete, divljak i metafizičar. To je prava priroda plastičnih umetnosti."

Le Korbizije je pronalazio dokaze o skrivenim primarnim formama na piramidama, Partenonu, rimskim kupatilima, Panteonu, na *Pont du Gard*, kod Mikelandela (Michelangelo), kod Mansara (Mansart) itd., ali je osećao da je arhitektura skorije prošlosti osiromašena, da nema trajne vrednosti. Harmoniju koju je tražio primećivao je na nekim inženjerskim objektima – silosima, fabrikama, brodovima, avionima i automobilima – i oni su u knjizi bogato ilustrirani. Silosima i fabrikama divio se zbog čiste i jasne artikulacije volumena i površina, brodovima i avionima zbog precizno izražene funkcije. Bilo je očigledno da su svi objekti na ilustracijama u skladu s njegovim purističkim predrasudama, ali oni su bili, po njegovom uverenju, i znakovi duha vremena koji se upravo pomaljao. Ovo je svakako odraz razmišljanja nemačkog Verkbunda o inženjerskoj estetici, kao i odraz prilično duge tradicije XIX veka u kojoj su mašine smatrane pravim oblikovnim izrazom svog vremena. Činilo se da rešenje problema definisanja arhitekture "nove ere" leži u *transformisanju*



Prekoceanski brod, iz Le Korbizijeove knjige



Vers une architecture, 1923.



Poređenje usavršavanja grčkih antičkih hramova i automobila,

Le Korbizijeova knjiga Vers une architecture, 1923.



Poređenje usavršavanja grčkih antičkih hramova i automobila, iz Le Korbizijeove knjige Vers une architecture, 1923.



Poređenje usavršavanja grčkih antičkih hramova i automobila,

Le Korbizijeova knjiga Vers une architecture, 1923.



Prekoceanski brod, iz Le Korbizijeove knjige

Vers une architecture, 1923.

Poređenje usavršavanja grčkih antičkih hramova i automobila,

iz Le Korbizijeove knjige Vers une architecture, 1923.

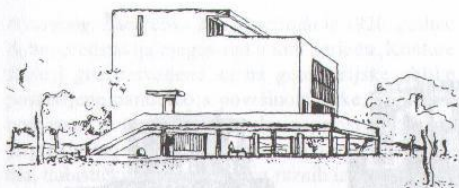
oblika kao što su brodovi, automobili i avioni u simboličke forme umetnosti. Purizam je ukazao na ovaj put, a bilo je jasno da će rečnik koji iz njega proistekne morati da iskaže i klasične vrednosti koje je arhitekta naslutio u prošlosti.

Izjednačavanje mašinske umetnosti i klasicizma izbilo je u prvi plan u središnjem delu knjige, gde se na susjednim stranama u vrhu pojavljuju dve slike: hrama u Pestumu (za koji je Le Korbizije naveo da potiče iz 600-500. godine pre n.e.) i Partenona, a ispod njih, na isti način, još dve slike: automobila Hamber (Humber) iz 1907. i Delaž (Delage) iz 1921. godine. Ova briljantna upotreba fotografije trebalo je da osnaži ideju o postojanju standarda (osnovnih elemenata poput stubova, triglifa itd. na hramovima i točkova, svetala, karoserije itd. na kolima) – tipičnih formi koje, kad se definišu i povežu u sistem, mogu dalje da se usavršavaju.

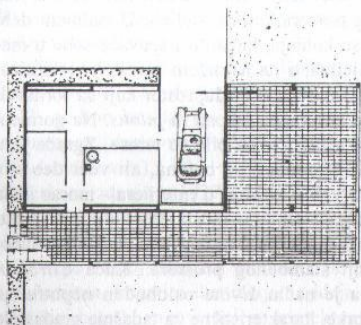
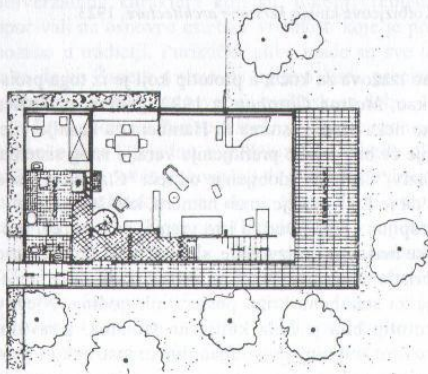
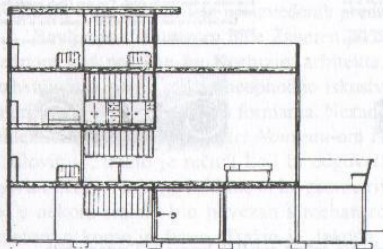
"Pokažimo, dakle, Partenon i automobile tako da postane jasno da se radi o dva proizvoda koja su rezultat selekcije u različitim oblastima, od kojih je jedan dostigao svoj vrhunac, a drugi se još uvek razvija. To obogaćuje automobil. A onda? Pa, onda nam ostaje da upotrebimo automobil kao izazov za naše kuće i naše najveće građevine. I tu se zaustavljamo."

Šta bi onda bili moderni ekvivalenti standardnih elemenata klasičnih sistema prošlosti? Le Korbizije će otkriti odgovor upravo korišćenjem automobila

kao izazova za kuću, a prototip koji je iz toga proistekao, *Maison Citrohan* iz 1922. godine, poslužiće kao neka vrsta Pestuma ili Hambera za kasnije vile, koje će biti daleko refinjenije verzije istog sistema. Naziv "*Citrohan*" dobijen je od reči "*Citroën*" i jasno je da je Le Korbizije imao nameru, kao što su imali i Gropijus i Aud (Oud) u isto vreme, da upotrebi procese masovne proizvodnje, slične onima koje je Ford koristio u automobilskoj industriji, da bi našao rešenje za stambenu krizu posleratnih godina. Njegov prototip bila je bela kutija na štulama, s ravnim krovom, ravnim pravougaonim industrijskim prozorima i dnevnim sobom dvostruke visine, iza ogromnog prozora kao na ateljeu. U zadnjem delu kuće bili su kuhinja, kupatilo i spavaće sobe u manjim odeljcima, a na najnižem nivou – kotlarnica; kola su se smeštala u međuprostor koji su formirali stubovi od armiranog betona ili *pilotis*. Na gornjem nivou i na samom vrhu bile su terase. Zgrada je u celini bila sagrađena od betona, ali veći deo – s obzirom na velike raspone u enterijeru – morao je da bude podignut na licu mesta. Međutim, jednako važna kao ta činjenica, bila je sama ideja o masovnoj proizvodnji stambenog prostora. Kuća *Citrohan* predviđala je način života oslobođen nepotrebne gužve i zbrke, karakteristične za tadašnje građanske kuće. U knjizi *Vers une architecture* Le Korbizije je govorio o novoj kući kao o "mašini za stanovanje", misleći na kuću čije su funkcije detaljno razmotrene,



Le Korbizje, Kuća Citrohan, Projekat, 1922.



Le Korbizje, Kuća Citrohan, Presek, Osnove prvog sprata i prizemlja

od prizemlja naviše, i pritom svedene na najneophodnije. Zdravog tela i duha, idealni stanovnik bio bi bez sumnje ispunjen novim duhom (L'Esprit Nouveau) dok bi mu se pogled pružao duž čistih belih zidova napolje, ka "suštinskim radostima" svetla, prostora i zelenila. Naravno, uprkos insistiranju na univerzalnom značaju ovog rešenja, način života simbolizovan Kućom Citrohan bio je projekcija prilično čudnih vrednosti jednog asketskog i osamljenog pariskog avangardnog umetnika.

Kuća Citrohan predstavljala je nastavak Le Korbizjevih ranijih interesovanja: za kuće Dom-ino, koje su se mogle masovno proizvoditi; za mediteranske kubične kuće belo okrečene zidova, koje je vidao na putovanjima; za preokookeanske brodove, kojima se toliko divio zbog njihove "postojanosti i discipline". Tu su i trajni uticaji neukrašenih formi Adolfa Losa i betonskih kuća ravnih krovova prikazanih u Garnijevom "Cité Industrielle". Jak utisak na Le Korbizjea ostavile su i kuće s ateljeima, velikih zastakljenih površina, kakve su građene po Parizu početkom veka. Prostorija dvostruke visine s balkonom u pozadini inspirisana je sličnim prostorom u jednom pariskom kafetu. Normativni uticaj narodne arhitekture pomaže da se objasni Le Korbizjev izbor belih ravnih površina za njegove pariske kuće. U svojim beleškama arhitekta je pominjao stare kuće "s fasadama od glatkog maltera koje su pravilno izbušene jednakim prozorima ... vanvremenske kuće kojih je pun Pariz, koje nam nude izgrađen model standardne kuće, ili bar standard premašinskog doba koje se proteže sve do Anrija IV."

Tek 1924. godine Le Korbizje pronalazi nekoga ko bi bio spreman da sprovede u delo njegove ideje o masovnoj proizvodnji kuća – uspeva da ubedi ekscentričnog industrijalca iz Bordoia, Anrija Frižesa (Henri Frugès), da naselje za svoje radnike u Pesaku (Pessac) izgradi prema modelu Kuće Citrohan. Uprkos prekoračenju troškova i nepredviđenom eksperimentisanju s tehnikom raspršivanja betona, deo ovog vrtlog grada ipak je bio izveden. Glatki zidovi kubičnih kuća bili su obojeni bogatom paletom jasnih zelenih, plavih i smeđih nijansi – kao i belom.

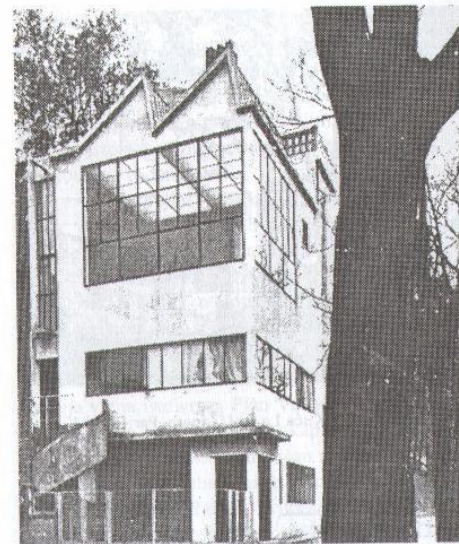
U Francuskoj dvadesetih godina ovog veka (za razliku od nemačke Vajmarske republike) bilo je relativno malo prilika za građenje stambenih naselja, tako da je arhitekta morao da se zadovolji prilagodbom svog prototipa onome što su okolnosti dozvoljavale. Pošto su njegovi klijenti obično poticali iz onog dela pariskog društva koje je Vindam Luis (Wyndham Lewis) tako tačno nazvao "boemi-



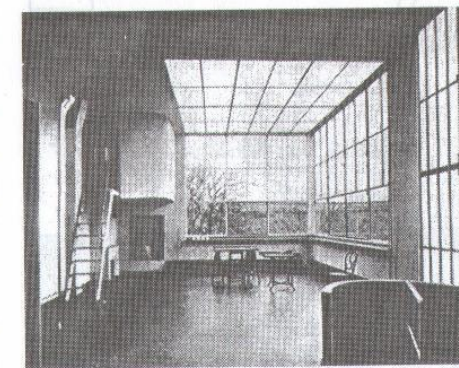
Le Korbizje, Projekat naselja u Pesaku, 1924.

jom više srednje klase", Le Korbizje je morao da napusti svoju ambiciju da utiče na krupne promene modernog okruženja i da se zadovolji projektovanjem elegantnih demonstracija svojih opštih principa na malim parcelama po predgrađima Pariza. Tako ga, između 1920. i 1924. godine, vidimo kako gradi kuće ili ateljee za svog prijatelja Ozanfana, za vajara Lipšica (Lipchitz) i za švajcarskog bankara i kolekcionara slika Raula La Roša (Raoul La Roche). U ovim ranim eksperimentima Le Korbizje je razvio tehniku kojom je izvlačio stvari iz njihovog uobičajenog konteksta i dodeljivao im nove vibracije značenja. Fabrički prozori ili testerasti industrijski krovovi s nadsvetlom bili su, na primer, iznenada gumuti u domaće okruženje. Belo okrečene kubične kuće s ravnim krovovima i terasama, kao daleki odjeci Mediterana, našle su se u Parizu. Saloni, kuhinje, spavaće sobe pojavljivali su se u novim odnosima, često na spratovima koji obično nisu bili njima namenjeni. Može se raspravljati o tome da li je ova tehnika "remećenja" stvarno korišćena da bi se podstaklo odbacivanje starih navika i zastarelih običaja.

Kuća La Roš/Žanere projektovana je 1923. godine, upravo u trenutku kad su Le Korbizjeove ideje o arhitekturi počele da se kristališu. Izgrađena je na kraju jedne slepe ulice u šesnaestom arondismanu, tako da njena osnova oblika slova L zauzima dve strane pravougaone parcele. Bile su to zapravo dve kuće – jedna za La Roša, a druga za Le Korbizjevog brata Albera (Albert) i snahu Loti Raf (Lotti Raaf), tako da je jedan od krupnih problema bilo usklađivanje zahteva Le Korbizjevih rođaka, koji su bili tek venčani i želeli su kompaktnu kuću, i zahteva neoženjenog kolekcionara, koji je hteo da u kući izloži svoja divna puristička i kubistička umetnička dela. Glavni volumeni kuće su, prvo, izduženi pravougaoni oblik, koji sadrži stan Žanereovih i privatne prostorije La Roša i, drugo, zakrivljeni element podignut sa zemlje na vitke pilotis, u kome je atelje,

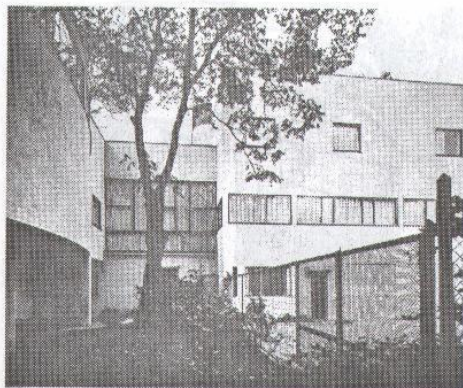


Le Korbizje, Kuća i atelje za Amedea Ozanfana, Pariz, 1923.

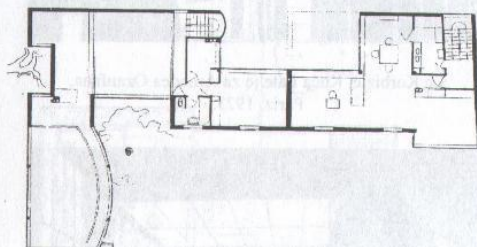


Le Korbizje, Atelje za Amedea Ozanfana, Enterijer

odnosno izložbeni prostor za La Rošove slike. Između ta dva dela nalazi se La Rošov ulazni hol, koji se takođe koristio kao izložbeni prostor. On se proteže kroz tri sprata, u njemu se pojavljuju konzolni balkoni i neka vrsta mosta koji prolazi uz samo staklo i omogućava raznovrsne vizure, što sve zajedno podseća na palubu broda ispod čije slike, prikazane u knjizi *Vers une architecture*, stoji:



Le Korbizje, Kuća La Roš/Zanere, Pariz, 1924.



Le Korbizje, Kuća La Roš/Zanere, Osnova.



Le Korbizje, Kuća La Roš/Zanere, Enterijer La Rošovog zakrivljenog krila kuće s ateljeom

"Arhitekta, zapazite vrednost duge galerije ili promenade – prijatan i zanimljiv prostor; jedinstvo materijala, lep raspored konstruktivnih elemenata, razborito izloženih i racionalno grupisanih."

Prozori su postavljeni u istu ravan s fasadom, čime se postiže utisak da je neka tanka opna razapeta preko niza unutrašnjih prostora. U njima su površine oskudne, a zidovi bez detalja, obojeni belom, zelenom ili smeđom bojom. Preklapanje punih ravni i providnih zastakljenih površina podseća na analogno prožimanje koje se pojavljuje na purističkim slikama. Postoji takođe i veza s purističkom tematikom, pošto su elementi opreme kuće – radijatori, gole sijalice, jednostavne tonet-stolice, brave na vratima, metalni prozori – očigledno industrijskog porekla. Poput flaša i mašinskih delova na slikama, i oni su *objets-types* – objekti koji "teže ka tipu nastalom evolucijom oblika, između ideala maksimalne utilitarnosti i ekonomskih zahteva proizvodnje". Ovde je bilo malo retorike, budući da su glavni prozorski ramovi morali biti posebno izrađeni da bi izgledali kao masovno proizvedeni fabrički prozori.

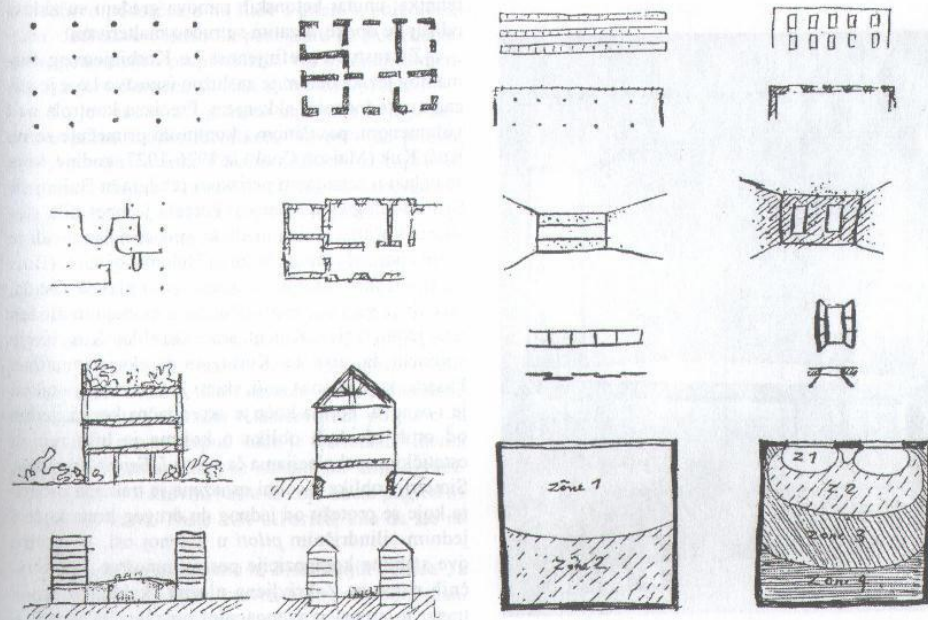
Prostori Kuće La Roš, vešto povezani u niz sekvenci, omogućavaju postepeno otkrivanje enterijera. Le Korbizje je takvom putu dao naziv *promenade architecturale*. Kritikovao je zvezdaste oblike i osnosimetrične planove *École des Beaux-Arts*-a jer nisu predstavljali ništa sem šara na papiru. Dobar plan trebalo bi da "sadrži ogromnu količinu ideja i pokretačku snagu namere", trebalo bi da uspostavi mnogo suptilnije uređenu hijerarhiju volumena u prostoru, takvu koja uzima u obzir i samo mesto, igru svetla i postepeno razotkrivanje oblika i ideje čitave zgrade. Dok prolazi kroz trostruki volumen Kuće La Roš, čovek počinje da shvata Le Korbizjeove namere. Elementi promiču, stupajući u nove međusobne odnose, a enterijer i eksterijer privremeno su stopljeni; za trenutak, ukazuje se spoljašnji beli zid zakrivljenog ateljea, prošaran senkama, postavljen naspram odgovarajućeg unutrašnjeg zida. Put dalje skreće u taj zakrivljeni volumen, a zatim gore, sve do najvišeg nivoa kuće, uz zakrivljenu rampu koja se proteže duž samog zida. Čovek se okreće, vidi dole balkone, a onda izranja pravo na krovnu terasu, koja ga istog trenutka podseti na palubu broda. Tu je od zimzelenog rastinja napravljena mala bašta u nivou okolnih krovova.

Le Korbizje se ovde mnogo bavio i idejom o zgradi kao objektu koji lebdi u prostoru, naročito u vezi s krilom u kome se nalazi atelje. Osvetljene krive površine u jakom su kontrastu prema povučenom, zasenčenom donjem delu, dok u sredini stoji

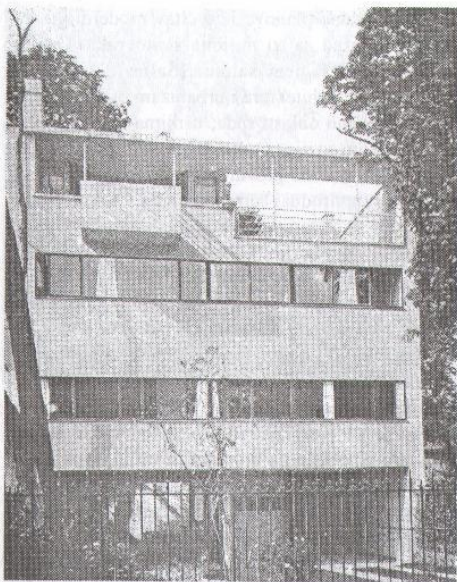
jedan jedini cilindrični *piloti*, podvučen ispod ploče – on se nalazi u osi dugačkog pristupnog puta i uočava se naspram bršljanom obraslog zida na granici parcele. Krilo s ateljeom zapravo je demonstracija Le Korbizjeove urbanističke doktrine, pošto je zamisao da bi ceo grad trebalo podići za jedan nivo, ostavljajući tako slobodan prostor za kretanje automobila, već bila deo njegovog razmišljanja. Horizontalna traka prozora i ravni zidovi Kuće La Roš/Zanere pomažu da se stvori utisak odsustva težine (što je upravo ona vrsta iluzije koju su hvalili umetnici grupe De Stajl), a zakrivljeni volumen s ateljeom izgleda kao da zaista lebdi u vazduhu. Ako postoje nekakve analogije s međusobno prožetim ravnima Kuće Šreder (Schröder), trebalo bi ih tražiti u trostrukom volumenu ulaznog hola, gde bele i obojene površine, naizgled bez debljine, promiču jedna pored druge u igri višeznačnosti i jasnoće. Ali Le Korbizjeova zgrada sadrži i skrivene odjeke prošlosti. Malo pošto je kuća završena, arhitekta je napisao: "Ovde se, oživljeni pred našim modernim očima, nalaze arhitektonski događaji iz istorije."

Tipično je za Le Korbizjev intelektualni pristup da je, u isto vreme kad je razmišljao o kući

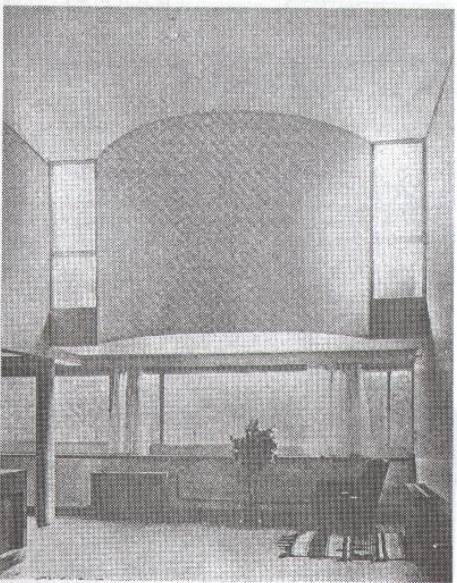
Citrohan, pravio planove i za čitav moderni grad – Savremeni grad za tri miliona stanovnika. Oni su izloženi na Jesenjem salonu (Salon d'Automne) 1922. godine. Arhitektura i urbanizam bili su za njega preklapljeni oblasti rada; u njima se rukovodio jednom istom vizijom tehnologije kao progresivne sile koja bi, vođena pravim idejama, mogla ponovo da uspostavi prirodni i harmonični red. Ova utopijska vizija, čiji su koreni u delima mislilaca XIX veka, kao što su Šarl Furije (Charles Fourier), Anri Sen-Simon (Henri Saint-Simon) i Ebenezer Haurad (Ebenezer Howard), otelotvorena je u Savremenom gradu, gradu solitera u parku, gde moderne konstrukcije, automobili i avioni čine jedan uređeni dijagram u kome su priroda i mašine pomireni i usklađeni. Kasnija vizija iste vrste, Plan Vuazen (Ville Voisin), u kojoj je Le Korbizjeovo prokapitalističko stanovište bilo ispoljeno na dramatičan način, kroz šemu koja je predviđala ubacivanje džinovskih staklenih nebodera u centar Pariza, prikazana je na Izložbi dekorativnih umetnosti (Exposition des Arts Décoratifs) 1925. godine u paviljonu *L'Esprit Nouveau* (Pavillon de l'Esprit Nouveau). Paviljon je bio u obliku stana iz idealnog grada (zapravo, prefor-



Le Korbizje, Dijagram koji ilustruje "pet tačaka nove arhitekture"



Le Korbizje, Kuća Kuk, Bulonj na Seni, 1927.



Le Korbizje, Kuća Kuk, Bulonj na Seni, 1927, Enterijer

mulisana kuća *Citrohan*), opremljenog objektima mašinskog doba i delima purističke umetnosti. Bilo je to kao da utopista pokušava da svoju viziju milenijuma – svoju odu modernom životu – ostvari u rasponu od najsitnijeg detalja potpuno privatnog enterijera, pa do najšireg obuhvata javnog života, istovremeno. Diktatorske implikacije Le Korbizjeovog raja na zemlji ispoljiće se, kao što ćemo videti, tek kasnije.

Period između 1918. i 1923. godine bio je za Le Korbizjea neobično buran i kreativan, pošto je upravo tada postavio osnovne teme svog životnog dela. Do sredine dvadesetih godina već je mnogo bolje vladao svojim izražajnim sredstvima, za šta je jedan od razloga bilo i to što je bolje razumeo kako da svoje namere pretvori u stvarne građevine. Na ovome je blisko saradivao sa svojim rođakom Pjerom Žanereom, pa su zajedno uspostavili veze sa stolarima, bravarima, preduzimačima i dobavljačima, koji su takođe "učili jezik". Racionalizam, koji je možda bio jedna od Le Korbizjeovih polaznih tačaka, očigledno je poslužio kao odskočna daska ka njegovom lirskom izrazu. Konstrukcija je uvek prilagođavana oblikovnoj zamisli, a primitivne "mašinske" površine zgrada postizane su upotrebom relativno prostih tehnika: unutar betonskih ramova građeni su zidovi od šuplje opeke, a zatim su ručno malterisani.

Za rastuću prefinjenost Le Korbizjeovog formalnog jezika delom je zaslužno iskustvo koje je sticao svakodnevnim slikanjem. Precizna kontrola nad volumenom, površinom i konturom primećuje se na Kući Kuk (Maison Cook) iz 1926-1927. godine, koja se nalazi u zapadnom pariskom predgrađu Bulonj sir Sen (Boulogne-sur-Seine). Parcela je opet bila stešnjena kućama u nizu među kojima se nalazila, ali je nudila pogled prema obližnjoj Bulonjskoj šumi (Bois de Boulogne). Mogla se videti samo glavna fasada, tako da je veći deo truda očigledno morao biti uložen u taj jedini izgled. Klijent, američki slikar Kuk, bio je spreman da pusti Le Korbizjea da eksperimentiše. Fasada, koja i danas stoji, skoro je kvadratna, a takva je i osnova. Forma kuće je skoro tačna kocka, jedna od onih idealnih oblika u kojima je bilo reči u estetičkim spekulacijama časopisa *L'Esprit Nouveau*. Simetrija oblika u celini osnažena je trakama prozora koje se protežu od jednog do drugog kraja kuće i jednim cilindričnim *piloti* u glavnoj osi. U okviru ove stabilne kompozicije postoji mnoštvo asimetričnih ritmova. Zakrivljena ulazna "kabina" u kontrastu je prema pravougaonim površinama iznad, a balkon s leve strane iskače s fasade. Osnovni odnosi i tenzije u projektu oživljeni su smenjivanjem svetla

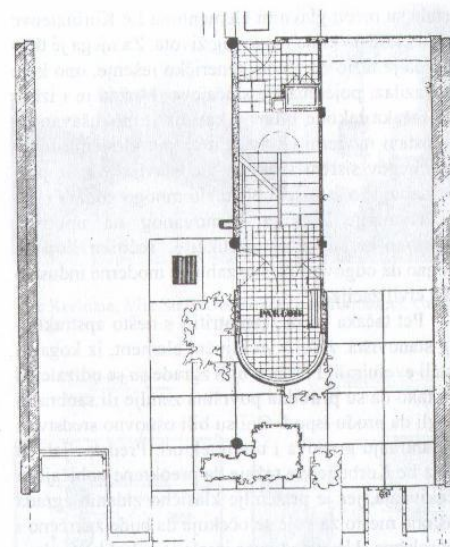
i senke, izduženih pravougaonika stakla i maltera i tankim linijama ograde i prozorske podele. Oko središnjeg stuba u prizemlju kao oko osovine okupljeno je mnoštvo elemenata pomeranih napred ili nazad, levo ili desno.

Na ovaj način Kuća Kuk razmatra se u pretežno formalnim terminima. Kad se prolazi ispod uzdignutog tela kuće i ulazi u enterijer ili kad se razgleda presek ili osnova postaje jasno da su funkcije kuće savršeno vešto složene, kao delovi neke trodimenzionalne slagalice koji zajedno grade kubični oblik. Tradicionalni raspored potpuno je preokrenut, pošto se spavaće sobe i soba za posluhu nalaze na prvom spratu, a dnevna soba, kuhinja i trpezarija na drugom. Dnevna soba je dvostruke visine i ima u dnu stepenište do male biblioteke na vrhu, uz krovnu terasu s koje se u daljini vidi Bulonjska šuma. Dok se penje uz stepenice, koje se pružaju u dnu zgrade, duž glavne ose, uživa se u raznolikosti prostorija na svakom nivou. Arhitekta je primenio betonski skeletni sistem da bi izvajao niz prostora koji se sažimaju i šire, prostora različitih karaktera, proporcija, osvetljenja i izgleda. Zakrivljeni delovi dramatičuju slobodni plan, hvataju svetlo s raznih strana i stoje kao nezavisni objekti u transparentnom prostoru; oni neodoljivo podsećaju na flaše i gitare s purističkih slika. Jedinstvo i kontrola postignuti su podvrgavanjem geometriji i proporcijama i doslednim dimenzionisanjem elemenata kakvi su trakasti prozori.

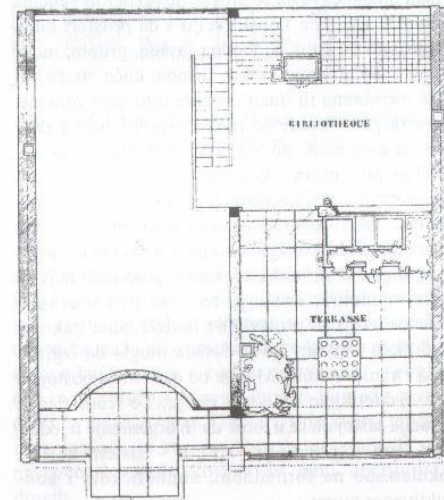
Tu je i jasnoća – jasnoća umetnika koji je sasvim ovladao svojim rečnikom. "Izvori" (na primer, pilotska kabina aviona *Farman Goliath*, na koju podseća mala ulazna "kabina") potpuno su integrisani i stil je formiran. Le Korbizje je, izgleda, bio toga svestan, jer je kasnije pisao:

"Ovde je s velikom jasnoćom primenjeno ono što je provereno iz dosadašnjih otkrića: *pilotis*, krovna bašta, slobodni plan, slobodna fasada, trakasti klizni prozori. Jednostavni arhitektonski elementi u ljudskoj razmeri automatski generišu kontrolne linije; oni takođe kontrolišu i spratne visine, dimenzije prozora, vrata i ograde. Klasični plan potpuno je preokrenut: prostor ispod kuće je slobodan. Glavna soba za primanje nalazi se na samom vrhu zgrade. Izlazite pravo u krovnu baštu iz koje imate pogled na Bulonjsku šumu. Niste više u Parizu; kao da ste na selu."

"Ono što je provereno iz dosadašnjih otkrića", a to su: stubovi – *pilotis*, krovna bašta, slobodni plan, slobodna fasada i trakasti prozori, arhitekta je 1926. godine nazvao – "pet tačaka nove arhitekture". One su predstavljale proširenje principa kuće *Dom-ino* i



Le Korbizje, Kuća Kuk, Bulonj na Seni, 1927, Osnova prizemlja



Le Korbizje, Kuća Kuk, Bulonj na Seni, 1927, Osnova krovne terase

ostale su među glavnim elementima Le Korbizjeove arhitekture do kraja njegovog života. Za njega je tipično da je težio da stvori generičko rešenje, ono koje prevazilazi pojedinačne slučajeve. Možda je i izbor *pet* tačaka takođe bitan – kao da je pokušavao da uspostavi moderni ekvivalent za pet klasičnih redova. Njegov sistem svakako predstavlja rešenje problema koji je sam sebi postavio mnogo godina ranije: stvaranje rečenika zasnovanog na upotrebi armirano-betonske konstrukcije, rečenika koji bi mogao da odgovori na sve zahteve moderne industrijske civilizacije.

Pet tačaka вреди razmotriti i s nešto apstraktnijeg stanovišta. *Pilotis* su ključni element, iz koga su ostali evoluirali. Pomoću njih zgrade su se odizale od tla, tako da su prirodna površina zemlje ili saobraćaj mogli da prođu ispod. Oni su bili osnovno sredstvo i u planiranju gradova i u arhitekturi. Predstavljali su izraz Le Korbizjeove težnje da preokrene uobičajena očekivanja, jer je prizemlje klasično zidanih zgrada baš ono mesto za koje se očekuje da bude zakrčeno i neprolazno. I krovna terasa imala je nekoliko funkcija, pošto je arhitekta nameravao da pomoću nje prirodu ponovo uvede u grad, pri čemu bi, za uzvrat, biljke služile kao izolacija ravnog betonskog krova. Pošto *pilotis* nose težinu cele zgrade, spoljašnji i unutrašnji zidovi mogu da prolaze bilo kuda, prateći funkcionalne zahteve ili estetsku zamisao, a slobodni plan omogućava da se prostorije različitih veličina spakuju u skeletnu konstrukciju i da prostori budu orkestrirani po želji. Slobodna fasada, pritom, može biti potpuno otvorena celom širinom kuće, može biti tanka membrana ili imati prozore bilo koje veličine. Teoretski, na fasadi se može ostaviti bilo kakav otvor, u zavisnosti od željenog pogleda, od klime, potrebne privatnosti i kompozicije. Zapravo, tokom dvadesetih godina, Le Korbizje je najviše voleo horizontalnu traku prozora koja se pružala celom širinom njegovih zgrada. Naizgled, to je bilo zato što je *fenêtre en longueur* ili "trakasti prozor" propuštao najviše svetla; međutim, imalo je to veze i sa osećajem smirenosti koji su proizvodile horizontalne trake na fasadi, kao i sa tim što je fasada mogla da izgleda ravno i transparentno. Mnoge od ovih ideja postojale su, u diskretnijem obliku, i ranije; Le Korbizjeova inovacija sastojala se u tome da ih organizuje u jedinstven, široko primenljiv sistem – sistem koji je funkcionisao na formalnom, simboličkom i konstruktivnom nivou.

Vraćajući se na Kuću Kuk, postaje jasno da Le Korbizje ne samo što je primenio pet tačaka, nego ih je retorički naglasio kao neku vrstu demonstracije.

Piloti je u centru pažnje i povučen je u odnosu na ravan fasade, čime se dramatičnije razlikuje između konstrukcije i spoljašnje obloge. Takođe, prolaz ispod kuće obeležavaju pešačka staza s jedne strane i kolski prilaz s druge, kao da ukazuju na formu koja je nova za grad, baš kao i za kuću. Štaviše, ispod je postavljena i mala žardinjera, koja nagoveštava mogućnost da i priroda prođe ispod kuće. Krovna terasa vidljiva je zahvaljujući otvorima na vrhu, a slobodna fasada naglašena je trakastim prozorima od jednog do drugog kraja kuće. Moguće je, čak, osetiti i karakter slobodnog plana prateći zakrivljene oblike koji sugerišu konkavne i konveksne objekte unutar "kutije".

Uverivši se u vrednost pet tačaka na primeru Kuće Kuk, Le Korbizje je stao na čvrsto tlo i mogao je da nastavi sa istraživanjem mogućnosti svog sistema. Pojedini delovi i složene krive na njegovom slobodnom planu liče na moderne verzije niša iz doba rokoka i prostorija koje se prožimaju u pariskim plemićkim rezidencijama (*hôtel particulier*) iz XVIII veka. Tokom dvadesetih godina Le Korbizje je u više projekata stambenih zgrada uveo zakrivljene unutrašnje puteve – stepeništa, rampe, pregrade koje su podsećale na dvostruku krivinu klavira – u kontrastu s apstraktnom kutijom koja ih je okruživala. Kuća Planeks (Maison Planeix), podignuta u Parizu 1925-1926. godine, bila je jedna varijanta ideje o minijaturnoj urbanoj palati ("une maison, un palais"), dok je neizvedeni projekat iz 1925. godine za luksuznu kuću gospođe Mejer (Madame Meyer) u Nejiu (Neuilly) bio druga takva varijanta. Ona je imala komplikovani put u usponu, koji je skretao tamo-ovamo, odstupajući od ose i ponovo se na nju vraćajući, put koji se završavao na otvorenom, s pažljivo kontrolisanim vizurama prema parku i Folie-St-James prekoputa. U Kući Gijet u Anversu (Maison Guiette, Anvers, 1926) postoji uski prorez duž celog preseka "kutije", predviđen za stepenište s koga se pristupa ateljeu dvostruke visine i krovnoj terasi na samom vrhu. U šemi Kuće Bezo (Maison Baizeau) iz 1927-1929. godine, koja se nalazi u blizini Kartagine u Tunisu, Le Korbizjeova skeletna konstrukcija toliko je dominantna da se ispod prepuštenih ploča formiraju terase u dubokoj senci, izložene vetru s mora i pogledu, dok su unutrašnje funkcije potpuno zatvorene u zakrivljene, spolja vidljive volumene. U ranijoj verziji iste kuće gornja ploča bila je produžena kao lebdeći suncobran – detalj koji će Le Korbizje dalje razvijati tokom pedesetih godina na svojim zgradama u Indiji.

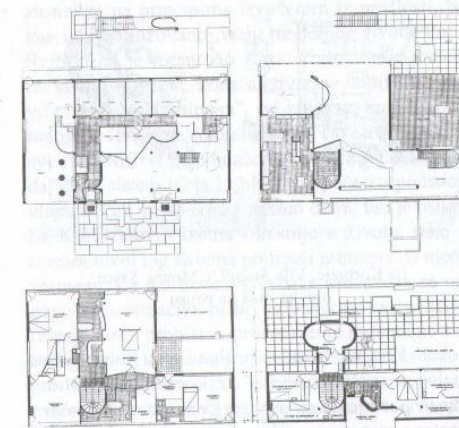
Godine 1927. na konkursnom projektu za Palatu Lige naroda on je pokazao na koji način taj sistem može da se orkestrira u monumentalnoj razmeri, tako da obuhvati čitav niz raznolikih programskih elemenata, a da oni pritom ostanu prepoznatljivi. Ukratko, on je akcentovao najpre jedan, a zatim drugi aspekt do tada već sazrelog izražajnog jezika.

Le Korbizjeova sledeća velika prilika da gradi iskrsla je 1926. godine, kad su Majkl i Sara Stajn (Michael and Sarah Stein), rođaci Gertrude Stajn (Gertrude Stein), i Gabrijela de Monci (Gabrielle de Monzie) zatražili od njega da projektuje veliku vilu u Garšu (Garches), nekoliko milja zapadno od Pariza. Lokacija je bila dugačka i uska parcela s prilazom sa jedne strane, i prostorom za baštu sa obe. Ovo je, konačno, bila prilika da se napravi zgrada kao izdvojen slobodnostojeći volumen i da se arhitektonski doživljaj orkestrira kao sekvenca koja počinje napolju. Vila Stajn/De Monci predstavlja praktično studiju prelaza od formalnog ulaza s jedne strane do neformalnog vrta s druge, i tako dotiče staru temu o tome kako projektovanje vila ima veze s tranzicijom od urbanog ka ruralnom načinu života.

Pogled na Vilu Stajn/De Monci u Garšu (poznatu i kao *Les Terrasses*) otvara se prvi put kod portirске kućice na kapiji. Put se približava zgradi pravom linijom koja nije u osi, posvećujući pažnju onima koji dolaze automobilima na gotovo ceremonijalan način. Opšti utisak je da se radi o formalnom, pravougaonom bloku koji izgleda kao da je bez težine zbog lebdećih horizontalnih pojaseva belog zida i tankih zastakljenih traka. U poredenju s Kućom Kuk, Vila Stajn/De Monci prilično je velika. Postepenim približavanjem moguće je sagledati suprotnosti u artikulaciji fasade. Dva trakasta prozora pružaju se od jednog do drugog kraja, nadvišeni teškom masom zida, u čijoj se sredini nalazi otvor s balkonom, koji nagoveštava postojanje krovne terase, ali koji takođe ima i karakter lođe iz koje se blagosiljaju prisutni – niko se ne bi ni najmanje iznenadio kad bi se tu pojavila kraljevska porodica. Najniži nivo ima mnoštvo različitih otvora: garažu sasvim levo; mali ulaz u prostorije za posluđu ispod minijaturnog balkona (ali blago pomeren u odnosu na osu balkona); veliki otvor zastakljen po ugledu na industrijske hale, što ukazuje na postojanje hola; glavni ulaz sa nadstrešnicom i, na kraju, sasvim desno, još jedan zastakljeni deo, ovog puta izdvojen tankim horizontalnim šipkama. Kao u Kući Kuk, i ovde se primećuju više ili manje istaknuti i povučeni delovi i mnogobrojne glavne i pomoćne ose. Pravougaoni različitih veličina uspostavljaju rit-



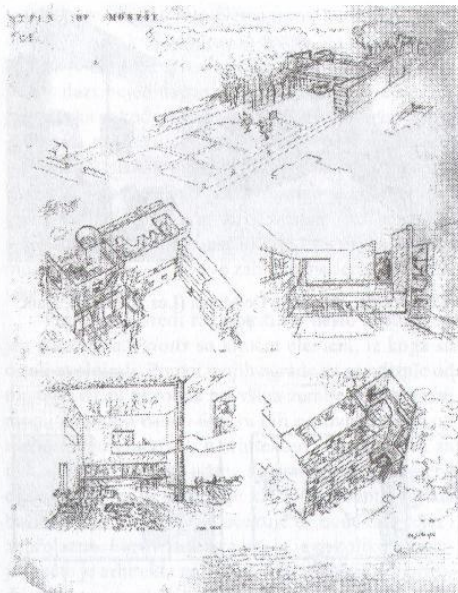
Le Korbizje, Vila Stajn/De Monci (Les Terrasses), Garš, 1928.



Le Korbizje, Vila Stajn/De Monci, Osnove prizemlja, prvog sprata i krovne terase

move na fasadi u napetoj ravnoteži u okviru jednostavne geometrijske konture. Nigde se ne vidi nijedan *piloti*, ali način na koji se trakasti prozori pružaju do samih ivica kuće jasno govori o tome da je fasada samo opna koja ne nosi nikakvu težinu. U isto vreme, suptilna pomeranja i sličnosti pravougaonika, kao i povremene vizure kroz transparentne uglove kuće, unose vizuelnu neizvesnost u pogledu stvarnog položaja elemenata i u pogledu stvarne debljine fasadne ravni. U stvari, Vila Stajn/De Monci organizovana je kao niz slojeva, stvarnih ili samo naznačenih, među kojima su neki uočljiviji od drugih.

Glavni ulaz označen je nadstrešnicom koja blago podseća na krila aviona i prečage za ojačanje, ali koja, takođe, vešto doziva u svest i sliku pokretnog



Le Korbizje, Vila Stajn/De Monci, Skice, olovka i tuš na pausu

mosta. Kad se tu uđe, prolazi se u foaje, jasno obeležen sa četiri *pilotis*, iz koga s desne strane odmah počinje da se uspinje stepenište. Ono vodi u prostor poput *piano nobile*, koji je predviđen za prilike izrazito javnog i ceremonijalnog karaktera. Tu je smešten glavni salon, a nakon stešnjenog hola ispod i uskog prolaza na vrhu stepeništa – prostor se dramatično širi. Dramatično se širi i pogled: od trenutka kad se uđe, vide se bašta i terasa na drugoj strani. Stajnovi su bili strastveni kolekcionari moderne umetnosti, a dela poput Matisove (Matisse) skulpture ležećeg akta bila su raspoređena po strateški važnim tačkama duž unutrašnjeg procesijskog puta – kao kućni bogovi. Vila Stajn/De Monci kombinuje bočno prostiranje modernog slobodnog plana sa sistemom razmeravanja koji uliva poštovanje – pravilnom mrežom *pilotis*, koja enterijeru daje "stalnu razmeru, ritam, smirujuću kadencu", da se poslužimo rečima samog arhitekta. Naspram ove pravilne mreže, razvija se kontratema zakrivljenih pregrada. One kanališu dijagonalna kretanja, definišu žižne tačke, prihvataju stepeništa i kupatila i uspostavljaju sopstvenu tenziju u prostoru. One obuhvataju čoveka i njegove aktivnosti, za razliku od pravilnijeg "kartezijanskog"

prostora sugerisanog stubovima. Rane skice za ovu vilu otkrivaju da je Le Korbizje u nekom trenutku razmatrao eksplozivnu i asimetričnu kompoziciju unutrašnjih i spoljašnjih odeljaka povezanih na nekoliko nivoa; uporedo, razvijao je šemu skoro neoklasične pravilnosti i simetrije. U konačnom ishodu, ove dve suprotstavljene ideje koegzistiraju u izrazitoj napetosti.

Donji nivo Vile Stajn/De Monci prepušten je prostorijama za posluđu, u koje se ulazi kroz mala vrata vidljiva na glavnoj fasadi. Međutim, kuhinja, trepezarija i biblioteka grupisane su oko salona na *piano nobile*. Drugi sprat sadrži spavaće sobe, budoare i kupatila, a njegova osnova potpuno je različito organizovana od osnove nižeg sprata. Dvema sobama pristupa se sa otvorene "palube" iznad glavne platforme zadnje terase (deo u *Vers une architecture* naslovljen kao "Priručnik za kuću" opširno naglašava značaj svežeg vazduha i pogleda za privatne odaje), dok je ulaz u glavnu spavaću sobu – na glavnoj osi kuće. Mali prostor ispred nje oblikovan je pomoću dve iste krivine, koje formiraju neku vrstu vestibula. Način na koji su pregrade postavljene u celom ovom "formatu" podseća na Le Korbizjeove slike, na kojima krive i pravougaonici klize, preklapaju se i usklađuju postizujući vidljivo jedinstvo u svom pravougaonom okviru. Na krovu kuće nalazi se još spavaćih soba i dve krovne terase – jedna napred, druga pozadi. Balkon na pročelju pruža dugačku vizuru preko pristupnog puta ka terenu za golf i ponovo uspostavlja osu cele kompozicije. Tako se *promenade architecturale* završava istaknutim delom fasade, upravo istim onim koji je bio prvi primećen. Izbačeni zakrivljeni volumen (koji sadrži ostavu) podseća na brodski dimnjak; druge nautičke aluzije mogu se pronaći na ogradama, spiralnim stepeništima, kao i u sveukupnoj preciznosti oblika. Ispod jedne od ilustracija brodova u poglavlju "Oči koje ne vide" u *Vers une architecture* piše: "Čista, jasna, svetla i zdrava arhitektura." To bi mogao biti dobar opis Vile Stajn/De Monci.

Baštenska fasada *Les Terrasses* razbijena je u većoj meri nego prednja, ima naglašeniji horizontalni pravac i više staklenih površina u odnosu na zidove. Terasa ulazi u zatvorenu kutiju i započinje temu stratifikovanih horizontalnih ravni koje klize, povlače se od srca kuće ili se vraćaju ka njemu. Nema nikakve sumnje u pogledu postojanja unutrašnjeg okvira – jer svi ispadi, svi prodori prostora jednih u druge i sve iluzije transparentnosti počivaju na konzolnim preputima ploča. Pokreti ovih lebdećih elemenata ograničeni su bočnim zidovima,



Le Korbizje, Vila Stajn/De Monci (Les Terrasses), Garš, 1928.

koji se ovog puta vide kao tanke ravni (dok su se na prednjoj fasadi videli kao volumeni). Analogija sa shvatanjem prostora umetnika grupe De Stajl ovde je očigledna. Međutim, o Vili Stajn/De Monci još mnogo toga se može reći, pošto je u njoj ujedinjeno više formalnih ideja. Postoji simetrično podeljen blok; stubovi su raspoređeni u mrežu organizovanu po paralelnim nizovima u ritmu 2:1:2:1:2; krive se pojavljuju kao kontrapunkt, a unutrašnji put predviđa i izlomljeno i spiralno kretanje. U periodu kad je ova kuća projektovana, Le Korbizjeove slike postajale su sve složenije i višeznačnije, a krute forme ranog purizma zamenjivane su fluidnijim i tečajnijim vizuelnim jezikom. Vila Stajn/De Monci pokazuje da je do 1926. godine on već bio u stanju da prevede ove kvalitete i u arhitekturu.

Nova složenost Le Korbizjeovog vizuelnog jezika donela mu je, takođe, suptilnija sredstva kojima se nekoliko nivoa značenja moglo kombinovati u jedinstvenu konfiguraciju. Vila Stajn/De Monci stopila je slike i tipove različitog porekla. Ona ostvaruje njegovu viziju o "mašini za stanovanje", ali ceremonijalni ulaz i procesijske sekvence, harmonične proporcije i otmena atmosfera otkrivaju jedan sveobuhvatni klasični osećaj. Ideja o procesijskom kolskom prilazu, tesnom ulazu i nizu bočnih kretanja ka vrtu postojala je već u Kući Favre-Žako iz 1912. godine. U Garšu postoje i odjeci projekta Adolfa Losa iz 1923. godine za vilu na venecijanskom Lidu. Kolin Rou (Colin Rowe) primetio je da je proporcijski sistem koji kontroliše fasade i konstruktivni raster isti kao na Paladijevoj (Palladio) *Villa Malcontenta*. Nema dokaza da je Le Korbizje imao na umu baš ovaj primer, ali on je zaista nameravao da napravi modernu vilu koja će imati nešto od har-

monije, reda i smirenosti jednog klasičnog dela. Vilu Stajn/De Monci ima smisla upoređivati i sa raznim primerima francuskih klasičnih "pavillons", kakav je, recimo, Gabrijelov (Gabriel) *Petit Trianon* u Versaju (Versailles) iz ranog XVIII veka (koji je Le Korbizje u *Vers une architecture* koristio da demonstrira proporcije). Postavilo se pitanje da li su Stajnovi (koji su nekoliko puta provodili leto u jednoj vili u blizini Firence) bili svesni da je njihova nova kuća, osim u "*L'Esprit Nouveau*", građena i u klasičnom duhu.

Do 1927. godine, to jest do svoje četrdesete, Le Korbizje je uspeo da proizvede nekoliko dela visokog dometa u novom stilu – u stilu koji je bio zasnovan na principima izvučenim iz prošlosti, baš kao i na idealizovanoj viziji modernog života. Poput Rajta, i on je ustanovio čitav arhitektonski sistem, mešavinu logičkih, konstruktivnih i intuitivnih pravila: skup "formi-tipova", od kojih se moglo dobiti mnoštvo varijacija i kombinacija, što se odnosilo na sve razmere, od pojedinačnog prozora do celog grada. Ovaj sistem ideja i oblika, na početku podstican utopističkim snom o mašinskom dobu, bio je osnova Le Korbizjeovih izuma i kasnije u životu, iako su izvesni nivoi tog sistema pretrpeli promene. U međuvremenu, Le Korbizjeova otkrića prevazišla su njegovu ličnu situaciju, pošto su ponudila harizmatična rešenja šireg problema pronalaženja autentično modernog arhitektonskog jezika. Zato se Le Korbizjeov prodor mora razmatrati u širem kontekstu pojave modernizma u Evropi, Sovjetskom Savezu i Sjedinjenim Državama.

NAPOMENE

MOTO. Ovaj citat, kao i sve ostale iz Le Korbizjeove knjige *Vers une architecture*, autor preuzima iz engleskog izdanja *Towards a New Architecture* (Etchell, 1927).

GODINE U KOJIMA SE LE KORBIZJE FORMIRAO. Za opšti pregled i potpuniju bibliografiju videti: Stanislaus Von Moos, *Le Corbusier, Elements of Synthesis*, Cambridge, Mass., 1979 (u originalu *Le Corbusier: Elemente einer Synthese*, Frauenfeld and Stuttgart, 1968); Maurice Besset, *Who was Le Corbusier?*, Gencva, 1968; Curtis, *Le Corbusier: Ideas and Forms*.

KORISNE ANTOLOGIJE: Peter Serenyi, *Le Corbusier in Perspective*, Englewood Cliffs, N.J., 1975; Russell Walden, ed., *The Open Hand, Essays on Le Corbusier*, Cambridge, Mass., 1977; Kenneth Frampton, ed., *Oppositions 15/16 i 19/20*, dva dvobroja o Le Korbizjeu, iz 1978. i 1980. godine; H. Allen Brooks, ed., *The Le Corbusier Archive*, New York and Paris, 1982, (32 toma, neki sa uvodnim esejima); *Le Corbusier, Architect of the*

Century, katalog izložbe, Arts Council, London, 1987; Jacques Lucan, ed., *Le Corbusier: une encyclopédie*, Paris, 1987.

ZA RANE GODINE VIDETI I: M. Gauthier, *Le Corbusier – ou l'architecte au service de l'homme*, Paris, 1934; Mary Patricia May Sekler, *The Education of Le Corbusier: A Study of the Development of Le Corbusier's Thought 1900-1920*, New York, 1977; Paul Turner, "The Beginnings of Le Corbusier's Education, 1902-7", *Art Bulletin*, 53, jun 1971, pp. 214-24.

ZA POSTEPENO POJAVLJIVANJE LE KORBIZJEVOG ARHITEKTONSKOG SISTEMA VIDETI: William J.R. Curtis, "Le Corbusier: the Evolution of his Architectural Language and its Crystallization in the Villa Savoye at Poissy", *Le Corbusier/English Architecture 1930s*, Milton Keynes, 1975.

U celom tekstu korisno je konsultovati *Oeuvre complète 1910-29*.

PUTOVANJA: Charles Edouard Jeanneret, *Le Voyage d'Orient*, Paris, 1966; takode i Giuliano Gresleri, *Le Corbusier, Viaggio in Oriente*, Venice, 1984.

SOPSTVENA ANTIKA: Istoričar o kome se radi je Džejs Akerman (James Ackerman).

ITALIJA, GROBLJE. Pismo Šarla Eduara Žancrea Vilijamu Riteru (William Ritter); videti: Eleanor Gregh, "The Domino Idea", *Oppositions 15/16*, pp. 61ff.

AMÉDÉE OZENFANT, *The Foundations of Modern Art*, prevod Džona Rotkera (John Rodker), New York, 1931.

OZENFANT AND CHARLES E. JEANNERET, *Après le Cubisme*, Paris, 1919. Videti i: Christopher Green and John Golding, *Léger and Purist Paris*, London, 1970.

PLATONIZAM: Najbolji pregled još uvek daje: Banham, *Theory and Design*, p. 211.

L'ESPRIT NOUVEAU, Paris, 1919-1925. Citat potiče iz broja 1, iz oktobra 1920. godine, kao što se pojavljuje u: *Towards a New Architecture*, p. 83; videti i: Stanislaus von Moos, ed., *L'Esprit Nouveau, Le Corbusier et l'Industrie 1920-1925*, katalog izložbe, Zurich and Strasbourg, 1987.

LE CORBUSIER, *Towards a New Architecture*, pp. 16, 31.

LE CORBUSIER, *Towards a New Architecture*, pp. 124-125.

ANRI IV: Le Corbusier, "Conséquences de Crise", *L'Esprit Nouveau*, 22, 1924; takode u: Le Corbusier, *L'Art*

décoratif d'aujourd'hui, Paris, 1925, p. 43; za ideje o tipovima itd. videti i: Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, Paris, 1924.

PESAK: Brian Bracc Taylor, *Le Corbusier at Pessac*, Cambridge, Mass., 1972.

WYNDHAM LEWIS, *Time and Western Man*, New York, 1929, za "boemiju više srednje klase".

LE CORBUSIER, *Towards a New Architecture*, p. 92.

KUĆA LA ROŠ/ŽANERE: Videti članak R. Waldena u: Walden, ed., *The Open Hand*; Tim Benton, *Les Villas de Le Corbusier 1920-1930*, Paris, 1984, pp. 43ff.

TIP: Videti: A. Ozanfant and C.E. Jeanneret, *La Penture moderne*, Paris, 1926, kao što je citirano i prevedeno u: Banham, *Theory and Design*, p. 211.

DOBAR PLAN: Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, p. 166.

DOGADAJI IZ ISTORIJE: Videti: Benton, *Les Villas de Le Corbusier*, p. 43; takode: Kurt Forster, "Antiquity and Modernity in the La Roche Jeanneret Houses of 1923", *Oppositions 15-16*, pp. 131ff.

VILA KUK: Le Corbusier, *Oeuvre complète 1910-29*, p. 130; o Kući Kuk kao demonstraciji videti: Curtis, *Le Corbusier/English Architecture 1930s*, p. 32.

GIJET, BEZO: Videti: Guy Schraenen, *Les Peupliers, Maison Guiette, Le Corbusier, 1926*, Brussels, 1987; takode: Tim Benton, "La Villa Baizeau et le Brise-soleil" u: *Le Corbusier et la Méditerranée*, katalog izložbe, Marseilles, 1987, pp. 125ff.

LES TERRASSES, PROJEKTANTSKI POSTUPAK: Max Risselada, ed., *Le Corbusier and Pierre Jeanneret, Ontwerpen voor di woning*, Delft, 1980; Benton, *Les Villas*; takode: James Ward, "Le Corbusier's Villa 'Les Terrasses' and the International Style", doktorska disertacija, New York, 1984.

PERCEPTIVNI SLOJEVI: Videti: Colin Rowe (with Robert Slutzky), "Transparency: Literal and Phenomenal", *Perspecta*, 1963; ponovo publikovano u Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa*, pp. 160ff.

LE CORBUSIER, *Oeuvre complète 1910-29*, p. 140; *Towards a New Architecture*, p. 89.

KLASIČNA VILA: Videti: Rowe, *The Mathematics*, pp. 2ff.; James Ackerman, *The Villa, Form and Ideology of Country Houses*, London, 1990, poglavlje 11; takode: Curtis, *Le Corbusier: Ideas and Forms*, poglavlje 6.

Vilijem Dž.R. Kertis

OBLIK I KONCEPT LE KORBIZJEOVE VILE SAVUA U PUASIJU

Načiniti plan znači precizirati i utvrditi ideje. To znači da ste imali ideje. To znači rasporediti te ideje tako da postanu shvatljive, izvodljive i saopštive... Plan je u neku ruku siže, kao analitičko predstavljanje sadržaja u vidu tabele. U tako sažetom obliku da izgleda kao kristal, kao geometrijski crtež, on sadrži ogromnu količinu ideja i pokretačku snagu namere.

(Le Korbizje, 1923.)

Iza ličnog jezika umetnika postoji još jedan nivo koga čovek mora biti svestan ako želi da shvati unutrašnje značenje nove tradicije. On je sadržan u posebnoj intelektualnoj hemiji individualnog rada visokog reda. Od značaja za jedinstveno mesto, jedinstveni kontekst i namere, isto kao i umetnikove uobičajene teme i rečnik. Važan je način na koji je, pomoću rezonantnih oblika, izražena konkretna društvena vizija, a ne samo opšti duh vremena. Ovde izdvajamo za detaljno razmatranje Le Korbizjeovu (Le Corbusier) Vilu Savua (Villa Savoye) u Puasiju (Poissy) iz 1928-1931. godine. Ova građevina "sadrži ogromnu količinu ideja", otelotvoruje mit o modernom životu, a istovremeno sadrži i odjeke prošlosti. Prodreti do njenih skrivenih značenja znači bolje razumeti obrasce Le Korbizjeovog imaginativnog razmišljanja u njegovoj ranoj zrelosti.

Arhitektura operiše sa četiri dimenzije, ne samo sa tri. Ona se po prirodi stvari bavi vremenom i promenom. Oblik građevine shvata se postepeno, kretanjem kroz nju, upoređivanjem raznih scenografskih prizora i njihovim uklapanjem u narastajuću svest o celini. Jedna ista zgrada menja se sa promenom vremena i svetla, već prema tome da li su naglašeni silueta, oblik ili dubina. Pokret i promena vrlo su blizu samoj suštini koncepta Vile Savua. Zgrada se najbolje može opisati kao promenada.

Vila Savua (poznata i pod opisnim imenom *Les Heures Claires*) nalazi se tridesetak kilometara severozapadno od Pariza, na rubu malog grada Puasija. Mesto je s tri strane okruženo drvećem, a sa četvrte se pruža pogled prema udaljenim zatalasanim poljima i dolinama *Île de France*-a. Ako se dolazi kolima, skreće se s glavnog puta i prolazi pored male, bele, četvrtaste kućice koja čuva prilaz. Put od

tucanika polako zaokreće među drveće ne otkrivajući svoje odredište. A onda se odjednom ugleda vila kako stoji na sredini livade pedesetak metara dalje.

Prvi utisak je: horizontalna bela kutija, oslonjena na *pilotis* (stubove), postavljena naspram ruralnog okruženja, daleke panorame i neba. Kolski put prolazi kroz otvoreni prostor ispod zgrade, pravi polukrug duž dela prizemlja ograđenog tamnozele-nim zidovima, pojavljuje se s druge strane i izlazi na glavni put. Iznad prvog sprata, koji izgleda kao kutija, u drugom planu vidljivi su zakrivljeni volumeni (koji su nekad bili obojeni živim bojama). Malo-pomalo postaje jasno da vila nije tako izdvojena kao što se na prvi pogled čini. Izvajana je i izdubljena tako da dozvoljava okruženju da joj pride, a energija njenog oblika zrači prema granicama poseda i dalekom horizontu.

Glavna "fasada" pomalo je prazna i odbojna i ostavlja utisak (koji će kasnije biti opovrgnut) da se radi o potpuno simetričnoj građevini vezanoj za tlo svojim središnjim delom. Naglašena horizontalnost postignuta je opštim oblikom, trakastim prozorom koji se prostire od jednog do drugog kraja gornjeg nivoa i ponavljanjem horizontalna na delu prizemlja zastakljenom po ugledu na industrijske objekte (u kome se odvijaju svakodnevni poslovi u prostorijama za posluđu i vozača). Dominantne vertikale na ovom nivou predstavljaju nizovi cilindričnih *pilotis*, s obe strane malo povučeni u odnosu na sugerisanu fasadnu ravan. Zbog takvog položaja kutija iznad njih izgleda kao da lebdi, a cela građevina odaje utisak prozračne lakoće.

Prilaz kući ima čudnovat ceremonijalni karakter, kao da čovek protiv svoje volje biva uvučen u neki korbizjeovski ritual mašinskog doba. Kola prolaze ispod kuće – kao snažno podsećanje na jedno od glavnih načela umetnikove doktrine. Ulaz se nalazi u temenu krive koju obrazuje zastakljeni donji nivo. Pretpostavlja se postojanje šofera tako da, kad je posetilac doveden do glavne ose, kola nastavljaju da slede krivinu sve dok ne uđu dijagonalno ispod pravougaone strukture.

Kroz glavna vrata ulazi se u vestibil, prostor određen zakrivljenim staklenim površinama s obe strane. Osnovni izbor pravaca kretanja sasvim je