

PRZESTRZEŃ AWANGARDY – NOWA GRAWITACJA

JACEK KWIATKOWSKI

STRESZCZENIE

Przestrzeń awangardy to synonim idei *Nowej Sztuki*, sztuki przełomu jaki dokonał się w sztukach wizualnych w pierwszych dekadach XX wieku w Rosji, a później w ZSRR. Jej przedstawiciele zdeterminowani zmianami, jakie przyniosły nowe wynalazki techniczne zwłaszcza w sferze urbanizacji bardzo wierzyli, podobnie jak włoscy futuryści, że to właśnie oni staną się liderami zmian społecznych, nowego postrzegania i kształtowania kultury. Wierzyli w nowe społeczeństwo, które rozerwie wielowiekową strukturę klasową, kiedy jej miejsce zajmie dynamizm i kreatywność w służbie rozwiązań utylitarnych i egalitarnych. Wierzyli w swoją misję, prometeizm nowego, lepszego świata, gdy nastąpi wyzwolenie człowieczeństwa od wszelkich zależności. Takie nastroje społeczne dojrzały w całej Europie, ale szczególnie silnie obecne były w społeczeństwie rosyjskim już w ostatnich dwudziestu latach

przed wybuchem I wojny światowej i można powiedzieć, że wręcz ją poprzedzały. Dlatego też następstwo wydarzeń dawało przedstawicielom *Nowej Sztuki* wręcz przeświadczenie o swoim profetycznym przesłaniu wolności. Późniejsza rzeczywistość, nadejście epoki totalitarnej, dopisały niestety jakże gorzki epilog dla całej formacji niemal wszystkich wielkich artystów awangardy, ale pomimo ich odrzucenia i niejednokrotnie przedwczesnej śmierci pozostała ich twórczość, przesycona entuzjazmem dla nowej grawitacji – wiary w wielkość człowieczeństwa – w nową, uniwersalną ideę.

Słowa kluczowe: teoria przestrzeni, architektura XX wieku, urbanistyka współczesna, konstruktywizm, suprematyzm, awangarda rosyjska lat 20. XX wieku

THE SPACE OF THE AVANGARDE – A NEW GRAVITATION

ABSTRACT

The avant-garde is synonymous with the concept of *New Art*, the breakthrough in art which took place in the visual arts during the first decades of the 20th century in Russia and then in the USSR. Its representatives, determined by the changes brought about by new technical inventions, especially in the sphere of urbanization, were convinced, like the Italian futurists, that they would be at the foreground of social change, new perceptions and shaping of culture. They believed in the new society which would rend apart the class structure of previous ages when its place would be taken by dynamism and creativity in the service of utilitarian and egalitarian solutions. They believed in their mission, the Promethean idea of a new better world, when mankind would be liberated from all subjection. This social mood was developing in the whole of Europe, but was particularly

strong in Russian society in the last twenty years before World War I. In fact, one could say it was a prelude to the war. From this sequence of events came the conviction held by representatives of *New Art* about their prophetic message of freedom. The actual reality, the advance of totalitarianism, was a bitter epilogue for the whole formation, for almost all the great artists of the avant-garde. Nevertheless, though rejected and often dying before their time, their works remained, suffused with enthusiasm for the new gravitation – belief in the greatness of mankind – in the new, universal idea.

Key words: theory of space, 20th century architecture, contemporary urban planning, constructivism, suprematism, Russian avant-garde of the 1920s

Wstęp

Wywołując temat awangardy rosyjskiej lat dwudziestych XX w. warto zwrócić uwagę, że chociaż jest ona coraz bardziej znana i rozpoznawalna na Zachodzie to jednak nadal utrzymuje się niedostateczna świadomość dokonań jej twórców. Obraz ten dotyczy społecznej świadomości zarówno na Wschodzie, jak i na Zachodzie, w tym również w społeczeństwie rosyjskim, a także w środkach masowego przekazu. Chociaż od transformacji ustrojowej w Rosji minęło już ponad dwadzieścia lat, sztuka awangardy wciąż nie zajęła właściwego dla niej miejsca. Wielu jej przedstawicieli nie doczekało się możliwości funkcjonowania w szeroko rozumianym obiegu artystycznym. Nie mają poświęconego im muzeum, miejsca upamiętnienia, gdzie mogłyby odbywać się spotkania czy eventy artystyczne im poświęcone.

Niech symbolicznym tego przykładem będą niekończące się dyskusje i pewien impas dotyczący możliwości upamiętnienia postaci Kazimierza Malewicza w Niemczynowce na przedmieściach Moskwy, gdzie artysta najczęściej i najchętniej przebywał za życia¹ (il. 1). Obecnie (2014–2015) zostały oddane do użytku niemal wszystkie zespoły mieszkaniowe na dawnych łąkach Niemczynowki (osiedle Romaszkowo), a wciąż inicjatywa pomnika nie może się doczekać fazy realizacji (il. 2, 3).

Niekwestionowana aktualność awangardy lat dwudziestych XX w. wynika, jak się wydaje, z dwóch przyczyn. Pierwsza – to witalność intelektualna tematyki. Przedstawiciele awangardy jako jedni z pierwszych próbowali połączyć intelektualny racjonalizm społecznego zapotrzebowania na nową sztukę z jej stricte artystycznym oddziaływaniem. Drugą – jest pojawienie się po 2000 r. nowych źródeł dotyczących zarówno samego zjawiska awangardy, jak i poszczególnych jej twórców. Źródła te podzielić można na merytoryczne pozycje literatury,



1. Do chwili obecnej (2015 r.) jedynym wspomnieniem okresu życia i twórczości Kazimierza Malewicza jest ten skromny betonowy sześcian zbudowany z inicjatywy środowiska artystycznego dawnych uczniów i współczesnych propagatorów suprematyzmu (1988 r.) w Niemczynowce w pobliżu dębu, pod którym według biografów artysty złożono prochy K. Malewicza w 1935 roku. Obecnie miejsce to znajduje się wewnątrz zamkniętego osiedla domów rezydencjalnych, nieopodal wewnętrznej uliczki nazwanej imieniem Kazimierza Malewicza. Fot. autor, 09.05.2015

1. So far (2015), the only commemoration of Kasimir Malevich's life and work is in the form of this modest concrete cube, built by his students and by contemporary propagators of Suprematism (1988) in Nemchinovka, near the oak under which, according to the artist's biographers, his ashes were placed in 1935. The monument stands now on the grounds of a gated community near a street named after Kasimir Malevich. Photo by the author, May 9, 2015

jak choćby znana *Trylogia awangardy* Khana-Magomedova² czy wielotomowe wydanie *Encyklopedii Awangardy* oraz liczną grupę wspomnieniowych monografii wydawanych przez dzieci i wnuki artystów awangardy popularnych w tamtym okresie. Z publikacji tych zarysowuje się zupełnie inny, nowy obraz twórców tego okresu. Socjalistyczna propaganda ukazywała ich bowiem jednoznacznie jako prokolektywistów, tymczasem według współczesnej o nich wiedzy w przytłaczającej większości byli oni de facto antropocentrystami w znaczeniu artystycznym. Entuzjastycznie łączyli próby stworzenia

¹ „Memoriał przestrzenny upamiętniający Kazimierza Malewicza będzie wzniesiony na terenie osady Romaszkowo [tereny dawnej wsi letniskowej Niemczynowka – przyp. autora] w 2015 r. – komentuje minister kultury dla Obwodu Moskiewskiej Aglomeracji, Olek Rożnow. – Odsłonięcie pomnika będzie powiązane z datą śmierci artysty – 15 maja [1935 roku – przyp. autora]. Oprócz tego w mijającym roku będą miały miejsce obchody upamiętnienia najsławniejszego obrazu artysty „Czarny kwadrat” – jednego z najszerzej omawianych i najbardziej znanych prac w rosyjskim malarstwie.” – czerwiec 2014 roku. Źródło: <http://i-podmoskovie.ru/php/gorizonty-kultury/news/1492-pamyatnik-kazimiru-malevichu.html>.

Do wzniesienia i odsłonięcia pomnika w podanym wcześniej terminie jednak nie doszło.

² Trzytomowe obszerne opracowanie tego okresu, mistrzów i epoki, do którego należą: S. O. Khan-Magomedov (С. О. Хан-Магомедов), *Супрематизм и архитектура, проблемы формирования (Suprematyzm i architektura, problem powstawania)*, РААСН, „Архитектура-С”, Moskwa 2007; idem, *Архитектура советского авангарда (Architektura radzieckiej awangardy)*, РААСН, „Архитектура-С”, Moskwa 2005; idem, *Конструктивизм (Konstruktywizm)*, РААСН, „Архитектура-С”, Moskwa 2003.



2. Zespół mieszkaniowy osiedla Romaszkowo. Miejsce, w którym miał stanąć pomnik poświęcony Kazimierzowi Malewiczowi w stulecie śmierci artysty – 15 maja 2015 roku. Fot. autor, maj 2015 r.
 2. Romashkovo housing estate, May 2015. Place where the monument dedicated to Kasimir Malevich on the centenary of his death was to stand on May 15, 2015. Photo by the author, May 2015



3. Wizualizacja pomnika Kazimierza Malewicza upamiętniającego twórcę suprematyzmu na osiedlu mieszkaniowym Romaszkowo, propozycja z lat 2011–2014 będąca inicjatywą środowisk artystycznych i społecznych.
 Źródło: <http://i-podmoskovie.ru/php/gorizonty-kultury/news/1492-pamyatnik-kazimiru-malevichu.html>
 3. Visualization of the monument commemorating Kasimir Malevich, founder of Suprematism – proposed in 2011–2014. Romashkovo housing estate, initiative of artistic and civic groups.
 Source: <http://i-podmoskovie.ru/php/gorizonty-kultury/news/1492-pamyatnik-kazimiru-malevichu.html>



4. Dworzec Pawielecki w Moskwie wg projektu A. Krasowskiego 1900 rok. Źródło: <http://www.visitmaria.ru/2012>
 4. Paveletsky railway station in Moscow in 1900, designed by A. Krasovsky. Source: <http://www.visitmaria.ru/2012>

nowego społeczeństwa z nowymi możliwościami i nowymi, zazwyczaj przez siebie proklamowanymi prawami (również przestrzennymi). Poszczególni jej przedstawiciele tacy, jak G. Kłucis, G. Krutikow, El Lissitzky, N. Ładowski, K. Malewicz, T. Warientow stworzyli wiele nowych teorii oraz wizji przestrzennych, których potencjał intelektualny do dziś nie został w pełni zagospodarowany. Będą to choćby *Dynamiczne miasta* Gustawa Kłucisa, *Latające miasto* Georgija Krutikowa, leżące drapacze chmur El Łazara Lissitzky'ego, *Dynamiczne miasto* Nikołaja Ładowskiego, koncepcja *Planitu* K. Malewicza czy *Nowe miasto* T. Warientowa, o których nieco więcej poniżej.

Ergonomia według teorii racjonalizmu A. Krasowskiego

Poszukując intelektualnej genezy nowych idei awangardy XX wieku nie sposób pominąć podstaw teorii racjonalizmu Apolinarego Krasowskiego oraz

głównego jej przesłania zawierającego się w słowach: „z wnętrza na zewnątrz”, odegrały one bowiem rolę fundamentalną w narodzinach ówczesnej awangardy i współczesnej architektury w ogóle³ (il. 4).

Teoria architektury racjonalnej pierwszej dekady XX w. Apolinarego Krasowskiego zakładała, że postęp w architekturze jest możliwy wyłącznie poprzez nieustanny związek i współpracę pomiędzy konstrukcją a formą. W celu osiągnięcia tej korelacji należy jego zdaniem zrezygnować z dogmatycznej ciągłości formy jako dziedzictwa historycznego, a podporządkować ją permanentnej zmianie dyktowanej przez postęp techniczny. Takie rozumienie formy otwierało nową estetykę, gdzie dominujące znaczenie odgrywała ergonomia, która zajęła miejsce dotychczasowej hierarchii funkcjonalnej budowanej przez pokolenia. Jego zdaniem potrzeby architektury współczesnej wymuszały zdecydowaną zmianę roli architekta, który przestawał być już tylko depozytariuszem antycznej, witrawiańskiej triady (użyteczność, piękno, trwałość), lecz musiał

³ „Ogólna tendencja w kierunku celowości i funkcjonalności, świadome i przemyślane podejście do struktury planu i zagospodarowania przestrzeni, organizacji środowiska życia [człowieka – przyp. autora] to właśnie zasady racjonalizmu, które zostały przejęte przez wczesny modernizm. Właściwości decyzji planistycznych zawsze ujawniały się w obrazie budynku [poprzez – przyp. autora] hall czy westybul fasady wydzielony wielkim oknem, wejście – zaznaczone portalem lub ryzalitem, klatkę schodową – oświetloną oknami wertykalnymi, różnymi w zależności od rangi i urzędu [budowli – przyp. autora], pokoje – poprzez różną wielkość i rozstaw okien. W odbiorze budynku według zasady [racjonalizmu – przyp. autora] poja-

wiało się odzwierciedlenie jego funkcji i jej znaczenia. W ten sposób spełniał się jeden z głównych postulatów obecny później u modernistów „z wnętrza na zewnątrz”, który swą genezę czerpał właśnie z teorii racjonalizmu. Tak oto decyzje planistyczne [w architekturze modernistycznej – przyp. autora] zostały skorelowane z pojęciem bryły, kubatury i przestrzeni, te natomiast odwrotnie [z decyzjami planistycznymi – przyp. autora].” Za: O. W. Bogdanova (O. B. Богданова), *К вопросу о рационализме в российской архитектуре (На пути к рационализму в российской архитектуре)*; <http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/312/image/312-074.pdf>.

równolegle otworzyć się na nową wartość, jaką była miara współczesnych możliwości człowieka uzupełniana stale wraz z postępowaniem technicznym i technologicznym w sferze materiałów i konstrukcji. Racjonalizm Krasowskiego posuwał się jeszcze dalej. Nowa architektura miała być teraz ściśle powiązana rozwiązaniami konstrukcyjnymi poszczególnych elementów, decydując o nowej harmonii i estetyce. Nadszedł prawdziwy kres przekazywanych z pokolenia na pokolenie wzorników detali i ornamentów budowlanych, których układy i proporcje zakotwiczone były w renesansie i baroku. Aby wypełnić dotychczasowe ich miejsce Krasowski proponował ożywić architekturę nowym znaczeniem koloru i nowymi zasadami grupowania brył. W ślad za nową rolą konstrukcji podążać miało również nowe znaczenie w stosunku do potrzeb człowieka. Rosła zatem rola ergonomii, tworząc razem z *prawdą materiału* (*kulturą materiału* – w tłumaczeniach zachodnich) zręby nowej estetyki w architekturze i urbanistyce. Zdaniem Apolinarego Krasowskiego potrzeby człowieka, podobnie jak nowe konstrukcje ulegają nieustannym przemianom, stąd dowodził, że potrzeba komfortu oznaczała co innego sto lat temu i co innego oznacza współcześnie (czas podróży, środki komunikacji, powszechność i dostępność niektórych dóbr materialnych itd.).

Rodzący się wówczas konstruktywizm bazował właśnie na racjonalizmie Krasowskiego, określając na nowo potrzeby człowieka – i jak się później oka-

zało, choć tylko deklaratywnie – zrywając z kontynuacją dziedzictwa sztuki europejskiej. Pozostawał bowiem kontekst, z którego konstruktywiści w przeciwieństwie do suprematystów nigdy nie zrezygnowali. Jednak to właśnie konstruktywiści przyznawali sobie prawo do tzw. „wyzwolenia sztuki” z dotychczasowych relacji i form ugruntowanych przez akademików. Przyjmuje się, że pierwszą zrealizowaną w praktyce formułą filozofii konstruktywistycznej, jeszcze przed określeniem samego zjawiska przez Aleksandra Gana w 1921 roku⁴, była seria kontr-reliefów Władimira Tatlina z 1914 roku.⁵

Władimir Tatlin od wczesnych lat drugiej dekady XX w. jako początkujący artysta awangardy jeszcze przed wybuchem I wojny światowej przechodził żywiołową metamorfozę od prymitywizmu do kubizmu. Przemiana ta datuje się prawie dokładnie na okres, kiedy Kazimierz Malewicz przechodził drogę niemal dokładnie przeciwną: od kubizmu do suprematyzmu.

Zderzenie zatem dwóch osobowości artystycznych działających w tej samej rzeczywistości czasoprzestrzennej było okolicznością nieuchronną. Władimir Tatlin wykuwa *słowa w czyn* – rozwijając następstwo charakterystycznej w jego twórczości triady, którymi stały się: **potrzeba** (społeczna) – **proklamacja** (artystyczna) – **konstrukcja** (obywatelska). W tym samym czasie Kazimierz Malewicz zaczynając od kompozycji (nie społecznej, ale indywidualnej) wprowadził własną triadę de-

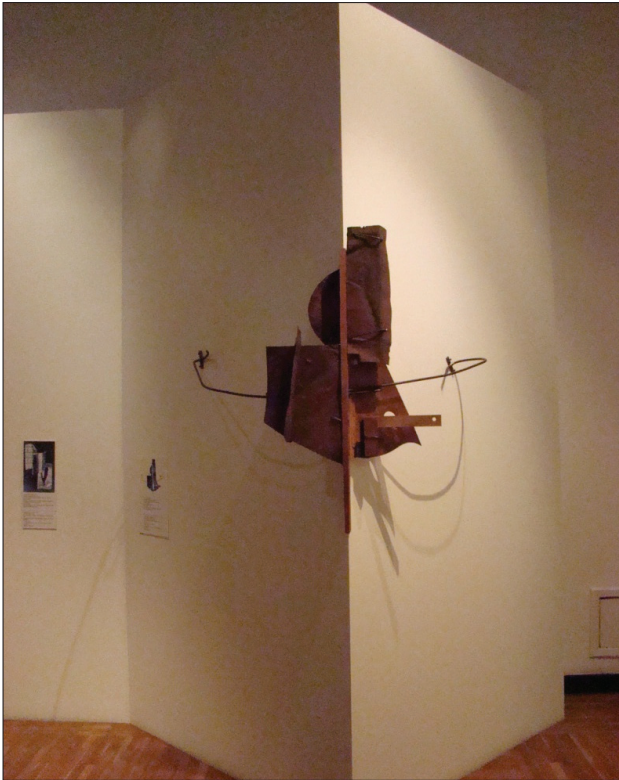
⁴ Do nich dołączyli niektórzy z członków (ОБМОХУ – Объединения Молодых Художников) ОБМОХУ Zjednoczenia Młodych Artystów – Joganson, Mieduniecki, bracia Stenberg, a także O. Brik, B. Arbatow i inni. Ośrodkami formowania teorii konstruktywizmu i jego realizacji stały się Wyższe Państwowe Pracownie Artystyczno-Techniczne (WCHUTIEMAS), Instytut Kultury Artystycznej (INCHUK), teatr i pracownie Wsiewołoda Emilewicz Meyerholda, czasopismo „LEW”. Praktycznie od razu „na Drugiej Wystawie OBMOXU zostały przedstawione dzieła znajdujące się w fazie jeszcze laboratoryjnego, ale już samodzielnego konstruktywizmu. Ta wybitna wystawa, podobnie jak również dwie kolejne wystawy w latach 1921–1922 pod nazwą 5x5=25 pokazały ewolucję młodych talentów, artystów, którzy przeszli od malarstwa statycznego (sztalugowego) w kierunku konstruowania przestrzennych [trójwymiarowych – przyp. autora] przedsięwzięć artystycznych i dalej w kierunku projektowania, studium projektowania wewnątrz oraz ilustracji książkowej czy sztuki plakatowej.” Za: N. Koinova (Н. Койнова), *Становление и развитие идей русского конструктивизма в нач. XX в. (Powstawanie i rozwój idei rosyjskiego konstruktywizmu na pocz. XX w.)*, 2010 r. Źródło: <http://www.nlr.ru/exib/construct/text6.html>.

⁵ „Początki konstruktywizmu wywodzą się z teorii i praktyki mistrzów rosyjskiej do-rewolucyjnej awangardy, w twórczości poetów-futurystów, którzy odrzucili wszystkie wartości po-

przednich epok, byli zapatrzeni w przeszłość, a także w działalność «lewych» artystów, będących swoistym [warszatem nowych myśli – przyp. autora] laboratorium «czystej» formy, barwy i konstrukcji.

Umownie za początek działań w duchu konstruktywizmu przyjmuje się rok 1914, kiedy to malarz Władimir Tatlin stworzył pierwsze swoje kontr-reliefy. Prace nad nimi trwały od jego powrotu z Berlina.

Kontr-reliefy przedstawiały sobą kompozycje złożone z różnorodnych materiałów – pasków blachy, drutu, drewna, tapet, tynku i szkła. Wszystkie te materiały minimalnie obrabione i użyte w formie kubistycznej kompozycji (to znaczy zwinięte w formie walca z blachy lub kartonowych plansz, również drewnianych palików, prostopadłościennych kawałków szkła, metalowych płaszczyzn) były umocowane na drewnianej osnowie. [W ten sposób – przyp. autora] otrzymywaliśmy reliefową kompozycję kolażową. Ze względu na rozmach i skalę tych kompozycji [z założenia przeciwstawne tradycyjnemu reliefowi opartemu na wewnętrznej dyscyplinie – przyp. autora] otrzymały one nazwę kontr-reliefów.” Za: A. N. Lavrentiev (А. Н. Лаврентьев), *История дизайна: учеб. пособие (Historia projektowania: podręcznik)*, М.: Гардарики, 2006, s. 303, s. 125, *конструктивизм Родченко фотография дизайн (konstruktywizm Rodchenko fotografia projektowanie)*.



5. Władimir Tatlin, *Centralny Kontr-relief*, 1915 r.,
(rekonstrukcja, Moskwa: Galeria Trietiakowska, 1995 r.).
Fot. autor, 2012 r.

5. Vladimir Tatlin, *Central Counter-Relief*, 1915,
(Reconstruction 1995 Moscow; Tretyakov Gallery, 1995).
Photo by the author, 2012

cydującą o potrzebach człowieka: **sztuka** (*odczuwanie* – doświadczenie piękna), **religia** (*widzenie* – sacrum) i **technika** (*akcja* – duma z wielkości człowieka twórcy), kończąc na mistycyzmie doznań dalekich od doznań utylitarnych dnia codziennego podkreślanych przez Tatlina. Zdaniem Tatlina sztuka *jest naczyniem*, w którym gromadzi się indywidualne talenty dla kolektywnych korzyści. W naczyniu tym ulegają one dezintegracji i stają się anonimowe, aby następnie połączyć się dla kolektywnego odbiorcy w czystą *artystyczną użyteczność*.

Ten charakterystyczny rys artystycznej kontestacji ukazuje ostrość zarysowanych postaw obu kluczowych twórców rosyjskiej awangardy. U Tatlina przestrzeń nie zawiera ruchu i musi być w ruch wprowadzona lub też „zmuszona” do narzuconego

jej wiru. Forma bowiem rodzi się jedynie w przestrzeni wprowadzonej w ruch. Tymczasem Kazimierz Malewicz uważał, że przestrzeń „żyje ruchem”, „oddycha ruchem” i jest to jej immanentna cecha, która tworzy formę z samej siebie, nie potrzebując do tego tworzenia żadnego materiału – stąd w sztuce awangardy tych czasów pojawia się bezprzedmiotowość. Specyficzny dwugłós konstruktywistów i suprematystów w dyskusji artystycznej i naukowej tych czasów wyrażał się między innymi w charakterystycznym i celowym operowaniu synonimami ruchu oraz jego przeciwieństwami. Słynne malewiczowskie *wytnienie* (*покой*) to przeciwieństwo *ruchu* (*движения*), które stało się częścią zasad proklamowanych przez konstruktywistów.

Istotą kontr-reliefu było znaczeniowo intelektualne przeciwieństwo dla ornamentu, który znany był od czasów antycznych. Z założenia więc kontr-reliefy traciły kontakt i kontekst z obiektem, któremu służyły. Następowła zmiana materiału i formy poszczególnych elementów składowych, które z założenia musiały tworzyć samodzielną grupę kubiczną, zazwyczaj poskładaną z materiałów przeciwstawnych sobie fakturowo i strukturalnie (jak np. stal – drewno, tektura – kamień, szkło – płótno, skóra – lina konopna).⁶

Pierwsze kontr-reliefy pojawiły się w maju 1914 r. na wystawie malarskiej Władimira Tatlina. Pokazane wówczas trójwymiarowe kompozycje łączyły techniki malarskie i prawdziwe faktury materiałów mocowane razem w płaszczyźnie obrazu. Powstawały w ten sposób pierwsze „reliefowe obrazy” Tatlina, a jego zainteresowania coraz bardziej kierowały się w stronę rodzaju konstrukcji i materiałów oraz faktury i tekstury (il. 5).

Klasyczny relief żyje światłocieniem, kontr-relief natomiast odciskiem w przestrzeni swojej konstrukcji – można powiedzieć, że żyje światłocieniem intelektualnym. Siła tych kompozycji tkwi w tym, że po raz pierwszy artyście *Nowej Sztuki* udało się rozdzielić malarstwo na obraz, fakturę, materiał i formę.⁷

Tymczasem idea konstruktywizmu, korzystając wprawdzie z proklamacji sztuki Tatlina, poszła inną drogą. Wyzwoliła idealistyczną wiarę

⁶ A. N. Lavrentiev, *История... (Historia...)*, op. cit., s. 4, *Rodzenko a konstruktywizm*.

⁷ „Konstruktywizm okazał się ostatnim «dzieckiem» rosyjskiej awangardy i jedynym, które narodziło się już w okresie Rosji Sowieckiej. Oficjalna data jego narodzin to – marzec 1921 roku.” Za: Издательство „Слово”; <http://www.slovo-online.ru/ru/direction/test/.3397.html>.

„Wtedy to w Moskiewskim Instytucie Kultury Artystycznej (INCHUK) z inicjatywy A. Gana, A. Rodzenki i W. Stepanowej została utworzona «Robocza grupa konstruktywistów».”

„Sam poeta zaznaczył w swoim szkicu na temat malarstwa francuskiego: «Na początku to nie z Francji, ale z Rosji przyłeciało nowe określenie w sztuce, jakim był konstruktywizm... tak oto artystom – Francuzom – przychodzi uczyć się u nas.

w nowy kontekst przestrzenny budowany za pomocą trzeciego wymiaru. Uwierzono w konstrukcję bez konstruowania, czysto abstrakcyjną, nie obrazującą niczego oprócz samej akcji konstruowania⁸. W efekcie zbyt pochopnie porzucono dokonania Tatlina skazując całą formację na dominację *Robotników Sztuki*, co nadało jej przydomek produktywistów⁹. Tak skonstruowana filozofia przestrzeni oferowała nowe możliwości do wykorzystania w architekturze zespołów, obiektów i ich konstrukcji. Otwierała również nowe rozwiązania w urbanistyce dotyczące zwłaszcza teorii miasta przyszłości, gdzie człowiek odzyskiwał na nowo podmiotowość, widzianą jako jednostka i jej potrzeby.

Miasto przyszłości w koncepcjach awangardy rosyjskiej lat 20.

W okresie ożywionej działalności awangardy, na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX w. ostra polemika futurystów z tradycjonalistami na temat miejsca architektury w świecie nieznanej bliżej przyszłości rozgorzała również w kręgach literackich. W jednym z artykułów czołowego poety i prozaika Ossipa Mandelsztama *Humanizm i współczesność*

(1920 r.) w słowach: „Kto ośmiela się powiedzieć, że ludzkie domostwo, wybrany świadomie i w sposób wolny dom dla człowieka nie powinien stać na ziemi...? zaatakowani zostali futuryści-wizjonerzy. W odpowiedzi Wiktor Chlebnikow¹⁰ „zidentyfikował” emocjonalnie dom jako *budynek – latający wąż*”¹¹. „Tak jak wąż morski pływający w toni morskiej z wysoko podniesioną głową będą płynąć w powietrzu budynki, których kształt również zmieni się, poddany dynamice działających na nie sił i zostanie przełamany jak litera Z” (Г – oryg.). Niebawem pojawi się propozycja horyzontalnego drapacza chmur El Lissitzky’ego, nad którym pracował w latach 1923–1925. Dla wczesnych twórców awangardy wiara w nowe możliwości człowieka podsycana nowymi wynalazkami (samolot, samochód¹²) prowadziła do przekonania o rychłym przełamaniu bariery ruchu kubatur, a zatem do pełnej otwartości ruchomych konstrukcji w przestrzeni. Lissitzky wierzył, że statyczne miasto, które znamy z przeszłości zmieni się w miasto dynamiczne. Już wtedy pojawił się głos o *samouzupelniającej, dojrzewającej twórczości*, aby niedługo potem, rozwinąć się w ideę twórczości *samokreatywnej*, jakże bliską współczesnej koncepcji *architektury płynącej*

Tu nic nie poradzisz żadnym intelektualnym fortelem [utworzonym na bazie starego – przyp. autora], tu niezbędne jest nowe, niezagospodarowane wcześniej niczym miejsce...» Za: A. I. Borovkov (A. И. Боровков), *Галерея „Русский авангард 10-30 годов”* (Galeria „Rosyjska awangarda lat 10-30”); http://artinvestment.ru/invest/events/20110314_borovkov.html.
⁸ „W malarstwie i w grafice artysta tworzył kompozycje z geometrycznych form lub linii, w których dowolny estetyczny, kompozycyjny porządek położenia każdego elementu, zmieniał się w porządek matematycznych działań [algebraicznych lub trygonometrycznych – przyp. autora] z mocnym wyeksponowaniem przecinania i przenikania się brył i płaszczyzn. Artyści awangardy byli wierni wszystkim matematycznym prawom modelowania [porzucając dawną estetykę – przyp. autora]. Oznaczało to przede wszystkim, że kompozycja przestrzenna powinna być abstrakcyjna, czyli nieobrazująca. Ona niczego nie miała odtwarzać oprócz samej siebie. Nieprzypadkowo A. Rodcenko w początkach lat 20. zbierał fotografie samolotów, wycinki z czasopism obrazujące mosty wiszące, transatlantyczne liniowce czy drapacze chmur. Swoich studentów zabierał do muzeum techniki na wykłady o teorii względności, zbierał radiodbiorniki, w jego bibliotece znajdowały się książki na temat astronomii, biologii, logiki i psychologii. Interesowały go wszystkie współczesne idee w nauce i technice. Dokładnie to właśnie znajdowało nową abstrakcyjno-filozoficzną oprawę w jego odczuwaniu świata i stanowiło syntezę jego prac.” Za: A. N. Lavrentiev, *История... (Historia...)*, op. cit., s. 303, s. 127.

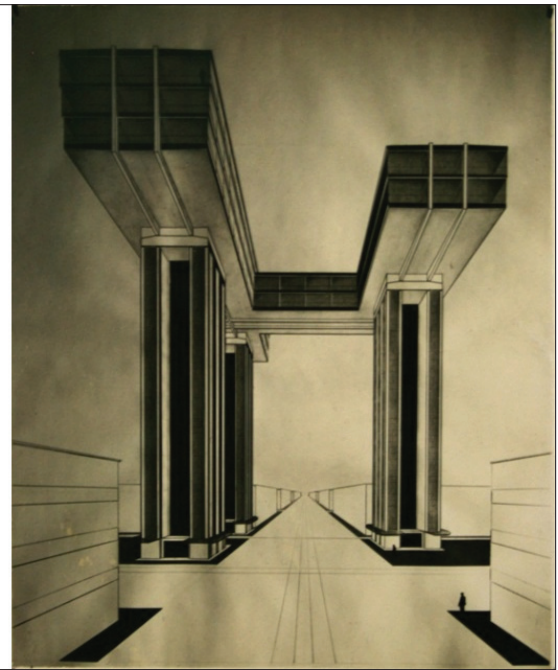
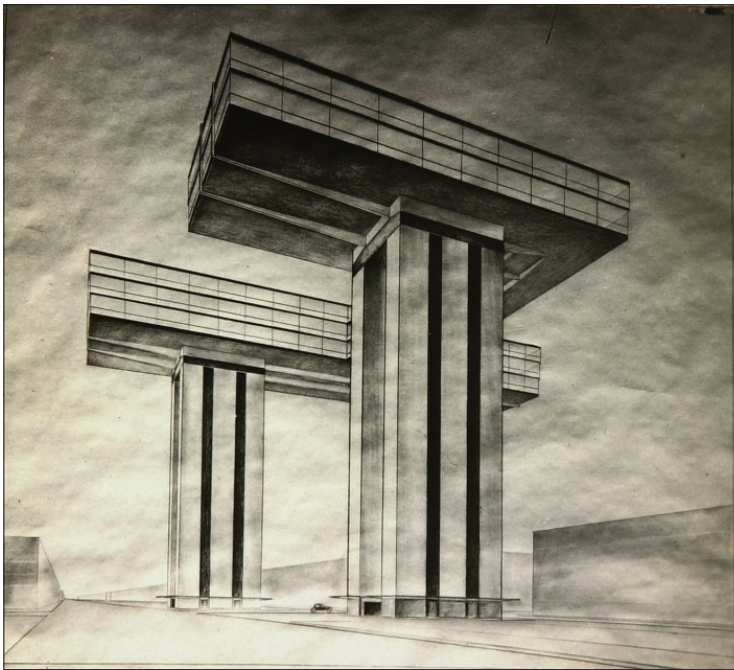
⁹ W. Stepanowa (В. Степанова), *Человек не может жить без чуда (Człowiek nie może żyć bez cudu)*, Moskwa 1994, s. 178-179.

¹⁰ W. Gofman (В. Гофман), *Языковое новаторство Хлебникова. Собрание произведений В. Хлебникова (Językowe innowacje Chlebnikowa. Dzieła zebrane W. Chlebnikowa)*, red. Ю. Тынянов, Н. Степанов (red. J. Tynianow, N. Stepanow); http://www.ka2.ru/nauka/gofman_1.html.

¹¹ Ibidem.

¹² „W charakterze stylu nowoczesnego secesja przetrwała bardzo niedługo. Już w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku rozpoczął się jej nieodwołalny schyłek. Decydowały o tym różne przyczyny, ale główna zawierała się w tym, że przyszły nowe czasy, które wymagały nowych form i treści [nas otaczających – przyp. autora]. Nadszedł czas masowej produkcji przemysłowej, co w następstwie przyniosło nieuchronną standaryzację rozwiązań. Odrodzenie rzemiosła czy kult pracy ręcznej, tak często podnoszony przez przedstawicieli secesji w żaden sposób nie był w stanie sprostać nowym wyzwaniom współczesności, a tym bardziej wskazać nowych kierunków.(...)”

Ten nowy styl otrzymał nazwę konstruktywizmu od łacińskiego constructio – budowanie, konstruowanie, konsekwentnie stał się on jednym z głównych nurtów w awangardowej sztuce współczesnej XX wieku, stawiając w centrum swojej estetyki kategorię konstruowania, konstrukcji. Założeniem nowego kierunku staje się wyeksponowanie praw sił fizycznych rządzących konstrukcją bryły i oddanie ich pod kontrolę maszynowych systemów obliczeniowych. Nowy styl był najzupełniej pozbawiony aureoli romantyzmu i tajemnicy tworzenia dawnych mistrzów, był racjonalny, podporządkowany logice wypływającej z konstrukcji, funkcjonalności i celowości.” Za: E. W. Barhatova (Е. В. Бархагова), *Русский конструктивизм 1920-х – 1930-х годов (Rosyjski konstruktywizm w latach 1920–1930)*; <http://www.nlr.ru/exib/construct/text1.html>.



6. El Lissitzky, „horyzontalny drapacz chmur” w Moskwie, widok od strony Kremla, 1923–1925. Źródło: <http://cultobzor.ru/2013/09/lisitskiy-kabakov/10-280/>; <http://www.avangardism.ru/el-lisitskiy-proekt-gorizontalnyh-neboskreb-ov-dlya-moskvy.html>
 6. El Lissitzky, “horizontal skyscraper” in Moscow, view from the Kremlin, 1923–1925. Source: <http://cultobzor.ru/2013/09/lisitskiy-kabakov/10-280/>; <http://www.avangardism.ru/el-lisitskiy-proekt-gorizontalnyh-neboskreb-ov-dlya-moskvy.html>

(*liquid architecture*). Tę próbę wykreowania nowej estetyki, którą przynieść miał trzeci wymiar, obok El Lissitzky’ego podjął również Antoni Rodczenko, a za nim i wręcz lawinowo podążyli następnymi twórcy rosyjskiej awangardy.

Leżące drapacze chmur El Lissitzky’ego

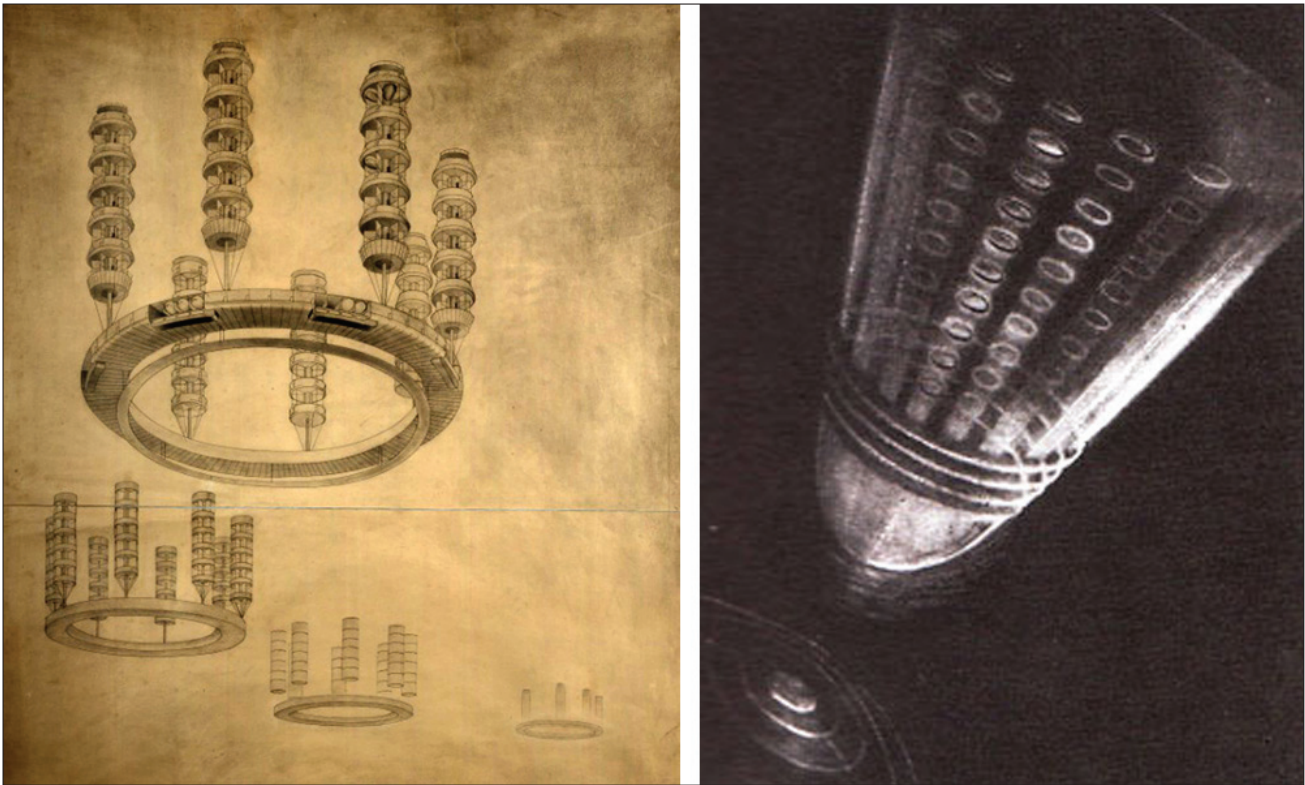
El Lissitzky był jedną z kluczowych postaci awangardy rosyjskiej pierwszych dziesięcioleci XX wieku. Na jego dokonania jako artysty, konstruktora, grafika i architekta wywarła duży wpływ twórczość Kazimierza Malewicza, którego poznał w Witebsku w szkole UNOWIS.

Jego koncepcja horyzontalnych drapaczy chmur dla Moskwy polegała na wprowadzeniu w przestrzeń *Pierścienia Bulwarowego* ośmiu obiektów o dynamicznej bryle w formie wertykalnych wież wyłącznie o funkcji komunikacyjnej (szyby windowe, schody i pionowa infrastruktura techniczna). Program użytkowy zawierały horyzontalne prostopadłościany osadzone na trzech wieżach prawie 60-metrowej wysokości (il. 6). W ten sposób część użytkowa uwolniona została od uciążliwego kontaktu z ulicą. Ucieczka w górę dała jednak efekt pozorny, podobnie jak ma to miejsce współcześnie, kiedy podejmowane są próby bicia rekordów wysokości budynków, pozostawiając problemy infra-

struktury i logistyki w nadziei, że ulegną automatycznej redukcji dzięki konstrukcyjno-funkcjonalnej doskonałości samego obiektu. W koncepcji tej jest nawiązanie do miasta przyszłości, którym zawładną nowe materiały i możliwości technologiczne w myśl hasła: „Nasze życie opiera się teraz na nowym komunistycznym żelazo-betonowym fundamencie”, na którym „zostanie zbudowane komunistyczne miasto-monolit” i będzie to miasto dla nowego proletariatu – nowego społeczeństwa, „w którym będą mieszkać ludzie całej ziemi”. Warto zaznaczyć, że kształt i forma tych obiektów wpisywała się w stylistykę kubofuturystyczną, a więc należy przyjąć, że zawierała obok przekazu architektonicznego, przestrzennego, również ukryty przekaz słowno-literowych symboli zaczerpniętych z dziedzictwa liturgii judaistycznej i języka hebrajskiego.

Latające miasto G. Krutikowa

Georgij Krutikow, jeden z wielkich awangardzistów-wizjonerów, już w okresie studiów architektonicznych zafascynowany był futurystyczną wizją świata bez barier. W 1917 roku ukończył z wyróżnieniem (srebrny medal) szkołę średnią w Woroneżu. Od wczesnych lat, jako student publikował artykuły poświęcone architekturze przyszłości m.in. w czasopiśmie takich, jak „Świat” czy „Na całym



7. *Latające miasto* według G. Krutikowa. Źródło: <http://cih.ru/j2/401.html>; <http://os.colta.ru/photogallery/20774/236729/>
 7. *Flying city* by G. Krutikov. Source: <http://cih.ru/j2/401.html>; <http://os.colta.ru/photogallery/20774/236729/>

świecie”. W okresie tym stworzył też własne credo, prawdziwe wyzwanie dla nowej architektury jako *przekraczanie przestworzy*.

Idea „miasta przyszłości” pojawiła się jako temat jego pracy dyplomowej na Wydziale Architektury (WHUTEMAS potem WHUTEIN)¹³ i już w momencie jej obrony (1928 r.) stała się wydarzeniem artystycznym i intelektualnym ówczesnej Moskwy. Podzieliła środowisko naukowe na zwolenników i przeciwników dyskursu na temat miasta przyszłości, zbyt daleko przesuniętego w świat fantazji. Popularne czasopismo „Budowa”, w jednym z artykułów studziło powszechny entuzjazm dla nowatorstwa pracy Krutikowa *Latające miasto* (jak powszechnie zaczęto ją nazywać) uznając ją za pozbawioną realnego instrumentarium i szans realizacji (il. 7).

Istotą tej koncepcji wbrew pozorom nie była czysta fantazja, lecz poszukiwanie alternatywy dla problemów miasta współczesnego, co zostało dostrzeżone przez komisję egzaminacyjną przyznającą pracy najwyższą ocenę. O jej wielkim uzna-

niu w środowisku naukowym niech świadczy fakt, że była eksponowana na wystawie „Moskwa-Parryż. Przegląd projektów architektonicznych 1900–1930”. Warto przypomnieć, że jeszcze w latach 90. XX w. projekt Georgija Krutikowa był wystawiony na weneckim Biennale Architektury w pawilonie *Rosyjska Utopia*. W swojej koncepcji wyszedł on bowiem z realistycznego założenia deficytu przestrzeni dla przyszłej urbanizacji. Zakładał, że przyszłe metropolie będą rozwijały się w sposób żywiłowy i w dalszej perspektywie czeka ludzkość konieczność przełamania bariery budowania w przestrzeni na ziemi. Nie było to myślenie naiwne, lecz wynikające ze świadomości uwolnienia miejskiej infrastruktury od kolejnych obciążeń, których nie będzie w stanie na siebie przyjąć. Odwagi w takim myśleniu dodawał mu i całemu środowisku naukowemu sukces wzbicia się w powietrze pierwszych samolotów. Dla wszystkich stało się jasne, że pokonanie bariery grawitacji jest tylko kwestią czasu, znalezieniem klucza, zbilansowania sił działających na obiekt umieszczony w atmosferze, co

¹³ WHUTEMAS – Wyższe Państwowe Pracownie Artystyczno-Techniczne, przekształcone potem w WHUTEIN – Wyższy Państwowy Instytut Artystyczno-Techniczny.

zostanie rozwiązane w nieodległej przyszłości. Było to również wyzwanie w kwestii poszukiwania nowych, lżejszych materiałów¹⁴. Według koncepcji Krutikowa jedynie funkcja mieszkaniowa miałaby zatem znaleźć się wysoko w odległej przestrzeni, pozostałe zaś funkcje miejskie mogłyby pozostać na ziemi. Widział w tym szansę na nowe rozwiązania funkcjonalno-przestrzenne mieszkalnictwa. Powstające w tym okresie domy-komuny i cała retoryka budownictwa mieszkalnego jako „technologii” wielkiego miasta mogłaby zyskać inny kierunek rozwoju. Byłyby to miasta-wspólnoty, jakże jednak inne – gdzie nie trzeba dogęszczać istniejącej struktury budowlanej, a organizacja nowego społeczeństwa uwolniona byłaby od wielu uciążliwości i ograniczeń. Zatem porewolucyjna równość obywateli mogłaby rzeczywiście osiągnąć realny wymiar. Uwolnienie infrastruktury centrów miast i obszarów przemysłowych od ciągłego ruchu użytkowników na kierunkach dom-praca-usługi, pozwoliłoby na znaczne zwiększenie potencjału metropolii. Komunikacja pomiędzy dzielnicami mieszkaniowymi w powietrzu a miastem naziemnym odbywałaby się transportem indywidualnym w postaci kapsuł transportowych, które lądowałyby bezpośrednio pod zespołami mieszkaniowymi swoich właścicieli, redukując do minimum komunikację wewnątrz zespołów mieszkaniowych. Struktura tych zespołów przypominałaby układ wielopięściowy. Pierścienie mieszkalne tworzyłyby struktury wertykalne, gdzie jeden pierścień znajduje się nad drugim, z których każdy zawiera również programy podstawowych usług bytowych i sportowo-rekreacyjnych. W ten sposób zasada równoważenia sił dotyczyłaby całego wielopięściowego zespołu, nie zaś pojedynczej jednostki mieszkalnej. Z punktu widzenia budowy nowego społeczeństwa byłaby to rzeczywiście nowa jakość miasta przyszłości. Pasywna do tej pory przestrzeń atmosfery ponad metropolią zostałaby uruchomiona dla prywatnej komunikacji mieszkańców jako sieć pasm – transportowych tuneli po-

wietrznych. W perspektywie stulecia niestety nie udało się zrealizować koncepcji Krutikowa, ale też nie zostały rozwiązane do tej pory problemy przeciążenia przestrzeni miast, które wtedy zauważył. W okresie ostatnich stu lat możliwości infrastruktury, w tym zwłaszcza transportu zbiorowego zmieniły się nieznacznie.

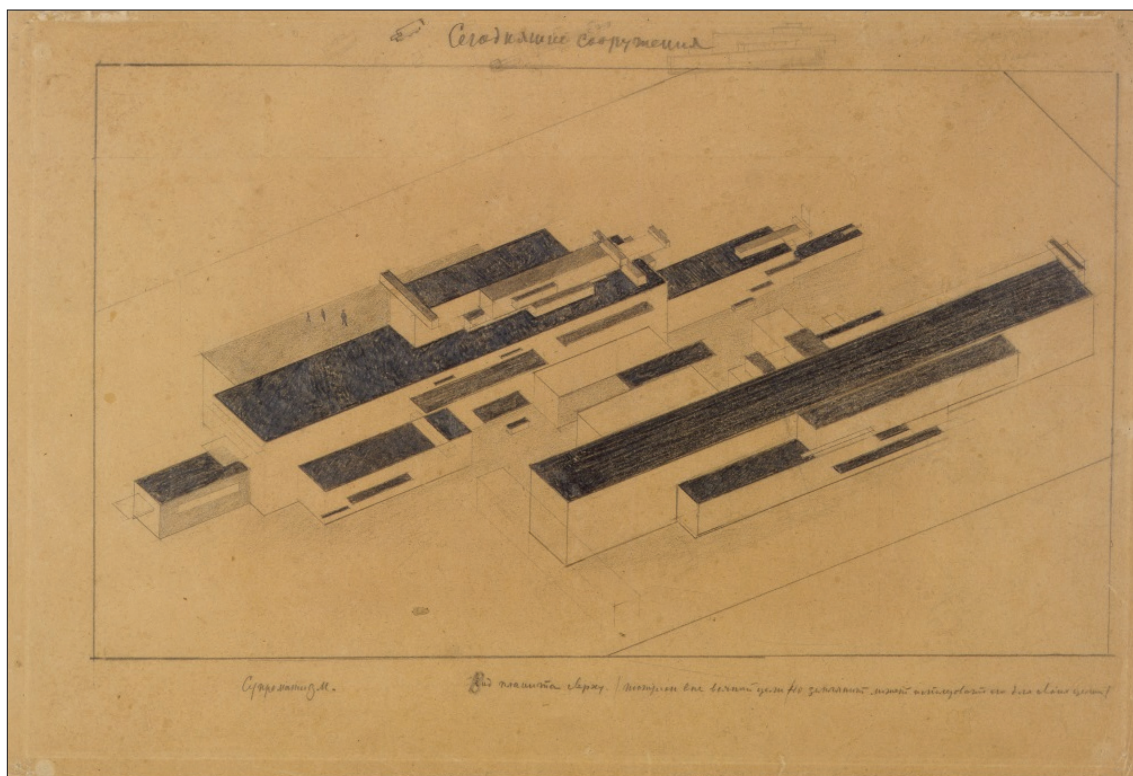
Koncepcja *Planitu* K. Malewicza

Przyszłość miasta jako struktury wertykalnej uwolnionej z reżimu współczesnej infrastruktury przewidywał również w swoich pracach Kazimierz Malewicz. Jego dwie najbardziej znane struktury przestrzenne *Planit* i *Architekton* zrywają z tradycją historycznej miejskości czy w ogóle bryły w przestrzeni jako pewnego dziedzictwa historycznego. Należałoby je rozumieć przez pryzmat idei uniwersalnych, były to bardziej konstrukty intelektualne niż realne projekty. Punktem wyjścia dla tych poszukiwań było określenie nowej architektury jako *architektoniki* – nowej dziedziny wiedzy łączącej w sobie elementy religii, sztuki i techniki zespolone z nowym obliczem humanizmu – sztuki pokonywania samego siebie. Podobnie jak G. Krutikow, Kazimierz Malewicz rozdziela przyszłą architekturę na dwa nurty: nurt indywidualny i nurt kolektywny. Oba te nurty mają spotkać się razem niejako pośrodku drogi pomiędzy potrzebami użytkownika metropolii, postrzeganego z jednej strony – jako jej mieszkańca, a z drugiej – jako jej współtwórcy, czyli robotnika, maszynisty, inżyniera, nauczyciela, artysty itd. Różnica ta, na poziomie intelektualnym, a nie przestrzennym widoczna jest w koncepcjach *Architektonów* wertykalnych i horyzontalnych.

Idea *Planitu* wiąże się z poszukiwaniem w suprematyzmie *elementu dodanego* na dość wczesnym etapie twórczości K. Malewicza (il. 8). Niektórzy badacze (S. O. Khan-Magomedov) twierdzą, że stanowiły one fazę roboczą w poszukiwaniach

¹⁴ „W 1916 roku brałem udział w wystawie [sztuki – przyp. autora] futurystycznej pod nazwą «Sklep». W tym czasie chodziłem zimą, jak i latem w oberwanym jesiennym palcie i w cyklistówce. Żyłem w pokoju [czyli – przyp. autora] za piecem w kuchni, za przepierzeniem z dykty. Głodowałem... i jednocześnie gardziłem burżuazją. Gardziłem również jej ukochaną sztuką: Związku Artystów Rosyjskich – estetów „Świata Sztuki” [czasopisma – przyp. autora]. Mnie byli bliscy tacy właśnie finansowo nieustawieni artyści, jak Malewicz, Tatlin i inni. My [wszyscy – przyp. autora] byliśmy wtedy buntow-

nikami przeciw przyjętym kanonom, gustom i wartościom... Byliśmy wynalazcami i przetwarzaliśmy świat po swojemu... My ustanawialiśmy nowe pojęcia. My – [już – przyp. autora] nie wynalazcy, ale kreatorzy nowego. Tak przykładowo widzieliśmy wtedy siebie.” – ze wspomnień A. Rodcenki: A. Rodcenko (A. Родченко), *Вариант творческой автобиографии*. Архив А. Родченко и В. Степановой (*Wariant twórczej autobiografii*. Archiwum A. Rodcenki i W. Stepanowej), A. N. Lavrentiev (A. H. Лаврентьев), *Пакурсы Родченко (Kąty Rodcenki)*, M., 1992, s. 18.



8. *Planit*, K. Malewicz, aksonometria, 1924 r. Źródło: Stedelijk Museum w Amsterdamie, <http://davidhannafordmitchell.tumblr.com/post/52640715630/design-is-fine-kazimir-malevich-modern>; http://vanabbemuseum.nl/fileadmin/files/Pers/Beelden/2009/Malevich_modern_buildings_B-3194.jpg

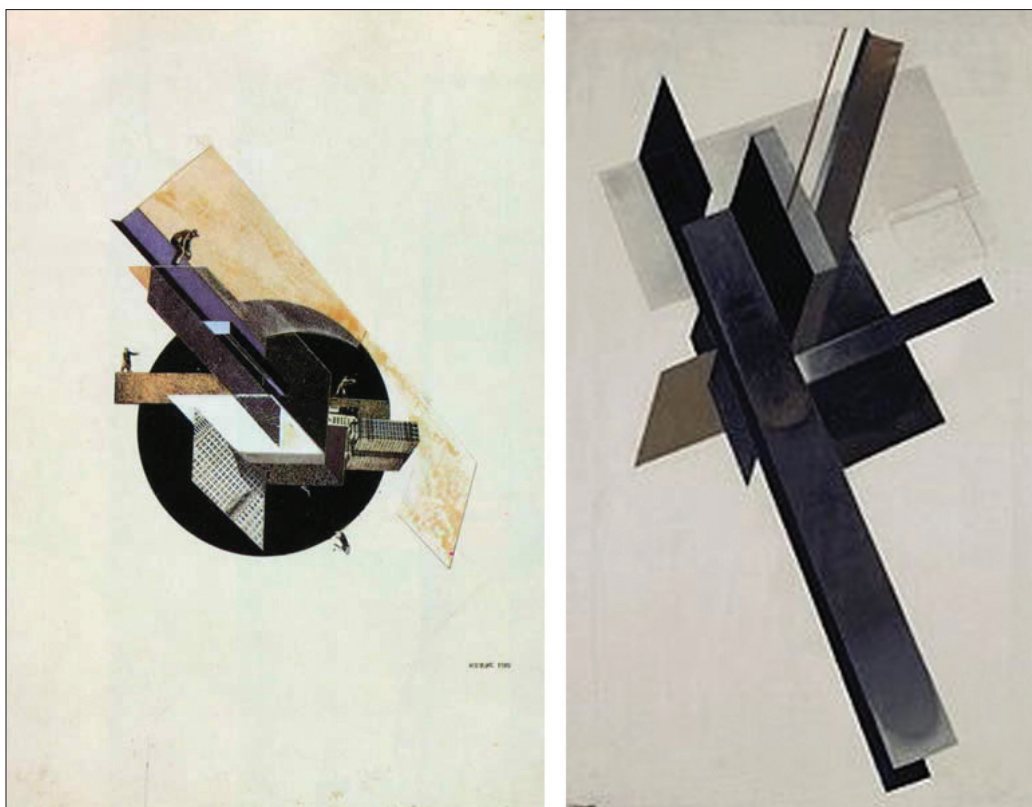
8. *Planit*, K. Malewicz, axonometry, 1924. Source: Stedelijk Museum w Amsterdamie, <http://davidhannafordmitchell.tumblr.com/post/52640715630/design-is-fine-kazimir-malevich-modern>; http://vanabbemuseum.nl/fileadmin/files/Pers/Beelden/2009/Malevich_modern_buildings_B-3194.jpg

formy *Architektonów*. Właśnie *Planity* opisywane są przez Malewicza jako obiekty przestrzenne, w przeciwieństwie do *Architektonów* jako bytów czysto intelektualnych. Koncepcja *Planitu* jako samonośnej, dynamicznej konstrukcji umieszczonej w przestrzeni ponad strukturami wielkich miast, zawiera przekaz mówiący o jego przeznaczeniu jako domów dla mieszkańców tych metropolii (*doma ziemianitów*) nie pozbawiony retoryki futurystycznej. W rozumieniu Malewicza *Planit* nie jest po prostu skorupą zawieszoną w powietrzu, ale nowoczesnym narzędziem człowieka przyszłości, w tym przypadku również narzędziem do mieszkania. Jego znaczenie podobne jest do współczesnego smartfonu jako narzędzia do wykonywania połączeń głosowych, choć może również spełniać wiele innych zadań. Podobnie jak telefon komórkowy, *Planit*

miałby być narzędziem głęboko zindywidualizowanym, podporządkowanym woli swojego właściciela. Jest to więc nowe narzędzie jakże bardzo odległe od corbusierowskiej „maszyny do mieszkania”. To raczej „maszyna dla człowieka”. Istotą *Planitu* czyli *domu inteligentnego* była wielofasadowość, mobilność, zmienność, dynamizm i ergonomia. *Planit* miał zapewnić podstawowe potrzeby człowieka bez określenia kontekstu miejsca dokładnie tak, jak już obecnie część tych potrzeb spełnia smartfon. Architektura *Planitu* miała być zwycięstwem architektury zmiennej czasowo, architektury czwartego wymiaru, którą nigdy nie będzie – jego zdaniem – amerykańska „kaleka architektura drapaczy chmur”.¹⁵ Zdaniem Kazimierza Malewicza wraz z pojawieniem się *Planitów* zmieni się system planowania miast i formy ich zamieszkiwania.

¹⁵ K. Malewicz (К. С. Малевич), *Собрание сочетаний в: 5 томах*, редкол.: Д. В. Сарабянов и др., М. Гилея, 1995–2000, Т. 4: *Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов: С прил. писем К. С. Малевича и Эль Лисицкого (1922–1925)*, подготовка текста, коммент. и примеч.: А. С. Шатский,

2005. (*Dziela zebrane w 5 tomach*, red. D. W. Sarabyanov i in., M. Gilea, 1995–2000, Т. 4: *Трактаты и выклады в первой половине 1920 року: З листів К. Малевича і Ел Лисицького (1922–1925)*, przygotowanie tekstu, komentarzy i notatek: A. S. Shatsky, 2005), s. 146.



9. *Dynamiczne miasto* według G. Klucisa, 1919 r., technika fotomontażu. Źródło: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/pics/8104-pictures.php?picture=810402>; <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1807884>

9. *Dynamic city* by G. Klutsis, 1919, photomontage. Source: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/pics/8104-pictures.php?picture=810402>; <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1807884>

***Dynamiczne miasto* według Gustawa Klucisa**

Gustaw Klucis swoją wizję przestrzeni dla człowieka jako nowe *Dynamiczne miasto* wyprowadza nie z działań warsztatowych urbanisty-architekta, lecz narracji całkowicie intelektualnej. Sprzyjała temu formuła i rodzaj sztuki, którą uprawiał – fotomontaż. Zatem była to bardziej formuła polemiki i deklaracji politycznej na temat miasta przyszłości niż praktyczna warstwa działań funkcjonalno-przestrzennych. Stąd próba zrozumienia tej wizji musi zawierać elementy z jego warsztatu graficznego opartego na symbolice form i znaków (il. 9).

Charakterystykę twórczości G. Klucisa przybliża jego słynna artystyczna dewiza: „Oglądać ze wszystkich stron” i w tym znaczeniu należy rozumieć kierunki jego działań artystycznych takich, jak *malarstwo aksonometryczne* czy *kompozycja aksonometryczna*, torujące drogę pojęciu *realizm funkcjonalny*.

Była to idea miasta wprowadzająca dominację człowieka nad formą i funkcją, miasta wyzwolonego z labiryntu ulic i ograniczeń przeszłości, gdzie wśród mieszkańców nie ma podziałów kla-

sowych czy ekonomicznych, idea miasta zanurzonego w permanentnej autokreacji, dynamicznego siłą nowych technologii i materiałów oraz siłą entuzjazmu rewolucyjnych zmian. Osadzone w aksometrycznym ujęciu bryły i formy nie oznaczały więc realnych części miasta, ale zaczerpnięte z suprematyzmu wartości uniwersalne takie, jak *urbanistyka* jako *przyroda miasta*, *cyrkulacja*, *wielopostaciowość*, *jednoczesność*, *wspólnota*. Dynamiczne miasto przyszłości artysta przedstawia w formie *miasta-planety*, które wyrwa się prawom grawitacji i zanurza w przestrzeni wszechświata, będąc realizacją marzeń o mieście bez ograniczeń nowego społeczeństwa Rewolucji.

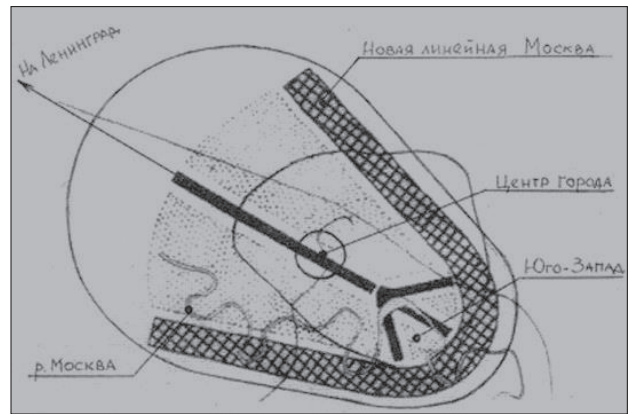
Zdaniem Khana-Magomedova centralne miejsce w koncepcji *dynamicznego miasta* Gustawa Klucisa zajmuje obraz przestrzeni sferycznej jako synonimu dynamiki nieustannych zmian. Jest to obraz miasta bliski suprematyzmowi, jeden z pierwszych przekazów bezprzedmiotowych, będących próbą opisaną czterowymiarowej rzeczywistości (długość, szerokość, głębokość, czas) językiem przekazu dwuwymiarowego. Efektem takiego podejścia jest zawieszenie całej kompozycji poza gra-

witacją jakiegokolwiek płaszczyzny, punktu, linii, formy i bryły.¹⁶

Dynamiczne miasto według N. Ładowskiego

Dynamizm miasta przyszłości inaczej pojmował akademik i wybitny dydaktyk – profesor Nikołaj Ładowski¹⁷, twórca *Projektu Wielkiej Moskwy*, koncepcji z 1931 r.¹⁸

Zakładał on „uwolnienie” pierścieniowo-koncentrycznej struktury historycznego miasta poprzez otwarcie jej na układ paraboliczny wzdłuż osi ulic Twerska-Leningradzka, który dałby możliwość stworzenia mobilnego centrum, w czym upatrywał szansy rozwoju centrum Moskwy w oparciu o zamkniętą strukturę historycznie ukształtowanego Kremla (il. 10). Jego zdaniem, wraz z rewolucją przemysłową struktura koncentryczna dawnych miast stała się kompletnie niewydolna. Jego zdaniem, zgodnie z rosnącymi prognozami demograficznymi dla wszystkich wielkich miast, w tym również Moskwy, należy oczekiwać przebudowy strukturalnej miasta, aby skrócić czas dojazdu i zapewnić dostępność centrum dla wszystkich mieszkańców metropolii. Tymczasem problem Moskwy wynikał również z nieharmonijnego jej rozwoju w historii. Warto przypomnieć tutaj, że ponad dwieście lat Moskwa nie funkcjonowała jako stolica Rosji, co w sposób bardzo jaskrawy odbiło się na jej rozwoju przestrzennym. Propozycja Ładowskiego wynikała również ze świadomości, że zespół Kremla jako historyczne centrum miasta nigdy nie będzie pełnił usługowych funkcji centrotwórczych, a jedynie administracji rządowej i przestrzeni symbolicznej¹⁹. Układ paraboliczny miał tę również przewagę nad pierścieniowo-koncentrycznym, że rozwój kolejnych pierścieni odbywać się musi kosztem poprzednich jako pasmowo-koncentryczny. Ładowski uważał, że pojęcie rozwoju miasta zawiera



10. Dynamiczne Miasto według N. Ładowskiego nazywane *Parabolą Ładowskiego*.

Źródło: <http://teh-nomad.livejournal.com/938470.html>

10. Dynamic City according to N. Ladovsky, referred to as “Ladovsky’s Parabola”.

Source: <http://teh-nomad.livejournal.com/938470.html>

w sobie znacznie szerszy horyzont pojęciowy niż tylko czysto pragmatyczny, czyli ilościowy i wielkościowy w poszczególnych kategoriach, ale również jako umacnianie pozycji w konkurencji z innymi miastami – stolicami, co przekładać się miało na ochronę historycznego dziedzictwa urbanistycznego starej Moskwy przy jednoczesnym włączeniu w jej organizm cech współczesnej metropolii. W ten sposób dał początek intelektualnej dyskusji na temat możliwości stworzenia tzw. *płynącego centrum* i co za tym idzie zupełnie nowych oczekiwań od infrastruktury przyszłości. Ładowski był też jednym z głównych propagatorów wprowadzenia zabudowy wysokościowej do centrum Moskwy, co znalazło swój wyraz już w latach 1922–1925 w opracowywanych w ramach BXUTIEMAC studenckich projektach semestralnych.²⁰ Z jego inicjatywy i inspiracji powstawały prace W. Krinskiego – projekt wysokościowca (BCHX) WSNH z roku 1922 czy projekty dyplomowe młodszej generacji (I. Leonidowa czy G. Koczara 1927–1929)²¹.

¹⁶ S. O. Khan-Magomedov (С. О. Хан-Магомедов), *Супрематизм и архитектура, проблемы формообразования (Suprematism i architektura, problem powstawania)*, РААСН, „Архитектура-С”, Moskwa 2007, s. 312; idem, *Архитектура советского авангарда (Architektura radzieckiej awangardy)*, РААСН, „Архитектура-С”, Moskwa 2005, s. 77.

¹⁷ Koncepcję N. Ładowskiego z niewielkimi zmianami, znaną w literaturze przedmiotu jako Generalny Plan Rekonstrukcji Moskwy, zastosował ponad 30 lat później grecki planista K. Doksialis, który nazwał ją planem *Dynamopolis*.

¹⁸ Projekt ten nazywany powszechnie *Parabolą Ładowskiego* został zaprezentowany po raz pierwszy w 1932 r. na konkursie urbanistycznym poświęconym idei rekonstrukcji Moskwy i od

razu wzbudził szerokie zainteresowanie w środowisku planistów, jak i mieszkańców Moskwy.

¹⁹ S. O. Khan-Magomedov (С. О. Хан-Магомедов), *Сто шедевров советского архитектурного авангарда (Sto arcydzieł radzieckiej architektonicznej awangardy)*, Wyd. Bilingwa, Moskwa 2004, s. 350-351.

²⁰ Cele te przybliżała jego publikacja pod tytułem *Драпаче чмур в ЗСРР и в USA, Moskwa 1922*; S. O. Khan-Magomedov, *Смо... (Sto...)*, op. cit., 218.

²¹ Chociaż formalnie te ostatnie już nie pod jego kierunkiem; promotorami tych prac byli odpowiednio A. Wiesnin oraz D. Fridman.



11. Koncepcja architekta Tsvetana Toshkova – futurystyczne miasto inspirowane kwiatem lotosu.

„Miasto w chmurach znacznie powyżej pułapu współczesnych drapaczy chmur jest marzeniem o spokojnej oazie nad mega nadmiernie rozwiniętą i zanieczyszczoną metropolią, gdzie można uciec od codziennego smogu i zanieczyszczeń.”

Źródło: <http://www.myproperty.co.za/news/5297/Sky-City.aspx>

11. The concept of the architect Tsvetan Toshkov – futuristic city inspired by the lotus flower.

“City in the sky is a concept about a tranquil oasis above the mega developed and polluted city where one can escape from the everyday buzz, smog and dirt.” Source: <http://www.myproperty.co.za/news/5297/Sky-City.aspx>

Nowe miasto według T. Wariencowa

T. Wariencow jest autorem koncepcji przestrzeni miejskiej pt. *Nowe miasto* z 1928 roku. Idea ta zawierała podział przestrzeni na cztery jednostki: jednostkę centralną oraz trzy jednostki pomocnicze.²² Jednostka główna przeznaczona dla administracji centralnej i mieszkalnictwa była złożona z regularnych kwartałów urbanistycznych radialno-koncentrycznych wydzielonych siatką ulic, zaś szkieletem całego układu – trójś głównych arterii komunikacyjnych wyprowadzonych ze środka struktury co 120°. Wewnątrz kwartałów jednostki centralnej miały znajdować się dwa typy budynków mieszkalnych, jeden to *dom-komuna* trójramienny w planie, z centralną wieżą pionowej komunikacji wewnętrznej, drugi natomiast to budynek punktowy w konstrukcji słupowej. Struktury pierścieniowe układów komunikacyjnych trzech jednostek pomocniczych nie były współśrodkowe, lecz zorientowane w kie-

runku jednostki centralnej. Pomimo kilku istotnych różnic, trudno nie zauważyć wielu zbieżności i analogii do corbusierowskich teorii miasta *współczesnego* i miasta *promiennego*, które powstały nieco wcześniej.

Podsumowanie

Pomimo upływu prawie stu lat od koncepcji futurystów, konstruktywistów i suprematystów jako ludzkość nadal znajdujemy się we współczesnych miastach niemal w tym samym punkcie, jeżeli chodzi o problemy przestrzenno-infrastrukturalne. Wielkie metropolie rozwijają się coraz szybciej niosąc zagrożenia charakterystyczne dla kultury przeciążenia takie, jak anonimowość, zanik więzi sąsiedzkich, patologie społeczne. Wciąż nie udało się znaleźć panaceum na współczesne problemy komunikacyjne czy zjawisko rozlewania się miast. Współcześni teoretycy, wizjonerzy miasta przyszło-

²² T. Wariencow opracował rozwiniętą strukturę planistyczną *Nowego miasta* łączącego w sobie strukturę radialno-koncentryczną w złożonej względem siebie relacji (była to próba przekształcenia struktury radialno-koncentrycznej w planowaniu miast), wiele uwagi w projekcie zostało poświęcone strefowaniu funkcji, wyodrębniając zwłaszcza szeroki obszar dla prze-

strzeni zabudowy mieszkaniowej w środku miasta. S. O. Khan-Magomedov, *Архитектура...* (Architektura...), op. cit., s. 217, 2005, rozdział 2, *Социалистическое расселение. Градостроительные концепции. Строительство новых городов (Президиума социалистиче. Urbanistyczne koncepcje. Budowa nowych miast).*

ści znaleźli się w impasie nieprzekraczalnych barier i podobnie jak dawni przedstawiciele awangardy, obecni teoretycy przejawiają tendencję do intelektualnej ucieczki od problemów miasta i miejskości. Pozbawieni są jednak świeżości, entuzjazmu i antropocentryzmu swoich poprzedników. Dzisiaj nie buduje się ideowej wspólnoty dla „równości, wolności, braterstwa”, jak była ona wówczas postrzegana. Współczesna przestrzeń miejska to przede wszystkim obszar komercyjnej rywalizacji.

Ucieczka w „miasto przyszłości” pozbawiona antropocentryzmu wiąże się z nadzieją zbudowania organizmu miejskiego nie jako wielkiej idei i wspólnych wartości, lecz organizmu ekologicznego o energetycznej samowystarczalności i technologicznej sterylności. Tokio Sky City czy koncepcje liliowego Miasta Uchodźców Klimatycznych Vincenta Callebauta zmierzają do budowania nowej wizji miasta od podstaw, odrzucając dotychczasowe osiągnięcia. Horyzontalne drapacze chmur pojawiają się od Szanghaju i Tokio po Rotterdam i Kolonię (il. 11). Przypominają o awangardzie sprzed ponad stu lat. Jednak człowiek i ulica oraz ich problemy w mieście pozostają wciąż te same. Możliwości XXI wieku najdobitniej określił Rem Koolhaas: „Obecnie przestaliśmy budować miasta, a budujemy raczej dzielnice luksusu i to jest fundamentalna zmiana XXI wieku. Dzisiaj luksus zdominował nasze twórcze DNA w pewien sposób. Dzisiaj antymiało stało się ważniejsze od miasta, a miasto straciło swój naturalny liniowy rozwój.”²³

Jakie będą więc miasta XXI wieku, czy nastąpi kiedyś wyzwolenie od reżimu infrastruktury? Zwycięży pragmatyzm czy nostalgiczne marzenia o antygrawitacji pierwszych konstruktywistów i suprematystów?

Bibliografia

Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987.

Bezprzedmiotowość i abstrakcja, Wydawnictwo Nauka, Moskwa 2011.

J. Drużnikow, *Rosyjskie Mity. Od Puszkina do Morozowa*, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1998.

Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive, produced by Éditions du Centre Pompidou, Paris and 5 Continents Editions, Milan 2008.

O. S. Ilytzykij, *Ukrainian Futurism, 1914–1930. A Historical and Critical Study*, Harvard University Press, Cambridge 1997.

A. Jane, M-A. Brayer, F. Migayrou, N. Spiller, *Future city, experiment and utopia in architecture*, Thames&Hudson, Yokohama, Japan 2002.

S. O. Khan-Magomedov (С. О. Хан-Магомедов) *Живская культура 1919–1920*, Moskwa, Wydawnictwo: „Architektura” 1993.

S. O. Khan-Magomedov (С. О. Хан-Магомедов), (Серия), *Кумиры Авангарда Казимир Малевич*, Издатель С. Э. Гордеев издательский проект Русский Авангард, Москва 2010.

S. O. Khan-Magomedov (С. О. Хан-Магомедов), *Сто шедевров советского архитектурного авангарда*, Издательство Билингва, Москва 2004.

S. O. Khan-Magomedov (С. О. Хан-Магомедов), *Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования)*, РААСН, „Архитектура-С”, Москва 2007.

A. Leinwand, *Sztuka w służbie utopii. O funkcjach politycznych i propagandowych sztuk plastycznych w Rosji Radzieckiej lat 1917–1922*, Instytut Historii PAN, Mazowiecka Wyższa Szkoła Humanistyczno-Pedagogiczna w Łowiczu, Warszawa 1998.

El Lissitzky, *Kunst und Pangeometrie*, w monografii: *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf*, Aufl. 3., Dresden 1980.

El Lissitzky, *Der Suprematismus des Weltaufbaus*, Dresden 1967.

El Lissitzky (Эль Лисицкий), *Супрематизм миростроительства. 1890–1941*, К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи. М.: ГТГ, 1991.

K. Malewicz (К. С. Малевич), *Государственникам от искусства*, Газета „Анархия”, 4,5, №53, 1916.

K. Malewicz (К. С. Малевич), *Лень как действительная истина Человечества*, Moskwa „Гилея” 1994.

K. Malewicz (К. С. Малевич), *О «Я» и коллективе*, Альманах Уновис №11. Витебск 1920.

K. Malewicz (К. С. Малевич), *Собрание сочетаний в: 5 томах.* / редкол.: Д. В. Сарабьянов и др. – М. Гилея, 1995–2000, Т. 1: *Статьи, манифесты, теоретические сочетания и др. работы. 1913–1929*/ сост., предисл., ред. пер., коммент. Г. Л. Домосфенова; науч. ред. А. С. Шатский, 1995: *Статьи и теоретические сочетания, опубликованные в Германии, Польше и на Украине, 1924–1930*/сост., предисл., ред. пер., коммент. Г. Л. Домосфенова; науч. ред. А. С. Шатский – 1998, ил.: Т. 3; *Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой; С прил. писем К. С. Малевича к М. О. Гершензону (1918–1924)*, сост., предисл., ред. пер., коммент. А. С. Шатский, 2000, ил.; Т. 4: *Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов: С прил. писем К.С. Малевича и Эль Лисицкого (1922–1925)*/сост., прил., ред. пер., подготовка текста, коммент. и примеч. А. С. Шатский, 2005.

²³ Kelsey Campbell-Dollaghan; <http://www.citylab.com/design/2011/12/case-generic-architecture/771/>.

K. Malewicz (K. С. Малевич), *Черный квадрат*, Казимир Малевич; вступ. ст. и коммент. А. С. Шатских, 2-е изд., испр. – СПб.: „Азбука-классика” 2003.

K. Malewicz, *Малевич о себе Современники о Малевиче, Письма, Документы, Воспоминания, Критика*. В 2-х томах. Авторы – составители И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко, М.: „РА” 2004.

K. Malewicz, *Architektura kak poszczozczizna zelazobietonu*, Moskwa 1919.

K. Malewicz, *Suprematyzm. 34 rysunki*, z broszury: *Supriematizm. 34 risunka*, Witebsk, 15 grudnia 1920 r.

K. Malewicz, *Sztuka bezprzedmiotowa i suprematyzm*, Z katalogu X Państwowej Wystawy, *Sztuka bezprzedmiotowa i suprematyzm*, Moskwa 1919.

A. Nakov, *Kazimir Malewicz le peintre absolu*, Thalia Edition, Paryż 2006.

A. Nakov (А. Наков), *Русский авангард*, «Искусство», 1991.

A. Nakov, *Vladimir Majakowski – un météore productiviste*, „NDLS ecriture/peinture” 1976, nr 1.

A. Nakov, *Nations structurales chez les premiers constructivistes*, „Revue d’Esthetique” 1969, nr 1.

Неизвестный Русский Авангард в музеях и частных собраниях, Москва 1992, Издательство „Советский Художник” автор – составитель А. Д. Сарабьянов.

A. Rodczenko (А. Родченко), *Опыты для будущего (Doświadczenia dla przyszłości)*, (dzienniki, artykuły, listy, notatki), Moskwa 1996.

W. Stepanowa (В. Степанова), *Человек не может жить без чуда*, Москва, Издательство „Свера” 1994.

A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych, Kraków 1998.

J. Wujek, *Mity i utopie architektury XX wieku*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1986.

Źródła internetowe

<http://www.allbest.ru/> [dostęp: 11.09.2014]
<http://www.nlr.ru/exib/construct/text1.html> [dostęp: 24.04.2015]
<http://www.rg.ru/2006/11/06/rodchenko.html> [dostęp: 11.09.2014]
<http://club.foto.ru/info/articles/article> [dostęp: 24.04.2015]
http://left.ru/2001/3/rodchenko/left_rod.html [dostęp: 11.09.2014]

http://www.fotonovosti.ru/content/news_one/9/2566 [dostęp: 24.04.2015]

<http://www.krugosvet.ru> [dostęp: 11.06.2014]

<http://i-podmoskovie.ru/php/gorizonty-kultury/news/1492-pamyatnik-kazimiru-malevichu.html> [dostęp: 11.06.2014]

<http://www.visitmaria.ru/2012> [dostęp: 14.04.2012]

<http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/312/image/312-074.pdf> [dostęp: 1.05.2012]

<http://www.nlr.ru/exib/construct/text6.html> [dostęp: 24.04.2015]

<http://www.slovo-online.ru/ru/direction/test/3397.html> [dostęp: 26.10.2014]

http://artinvestment.ru/invest/events/20110314__borovikov.html [dostęp: 26.10.2014]

http://www.ka2.ru/nauka/gofman_1.html [dostęp: 10.09.2014]

<http://cultobzor.ru/2013/09/lisitskiy-kabakov/10-280/> [dostęp: 10.09.2013]

<http://www.avangardism.ru/el-lisitskiy-proekt-gorizontalnyh-neboskrebov-dlya-moskvy.html> [dostęp: 26.10.2014]

<http://cih.ru/j2/401.html> [dostęp: 26.10.2014]

<http://os.colta.ru/photogallery/20774/236729/> [dostęp: 26.10.2014]

<http://davidhannafordmitchell.tumblr.com/post/52640715630/design-is-fine-kazimir-malevich-modern> [dostęp: 24.04.2015]

http://vanabbemuseum.nl/fileadmin/files/Pers/Beelden/2009/Malevich_modern_buildings_B-3194.jpg [dostęp: 17.03.2009]

<http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/pics/8104-pictures.php?picture=810402> [dostęp: 24.04.2015]

<http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1807884> [dostęp: 24.04.2015]

<http://teh-nomad.livejournal.com/938470.html> [dostęp: 24.06.2015]

<http://www.myproperty.co.za/news/5297/Sky-City.aspx> [dostęp: 21.07.2015]

<http://www.citylab.com/design/2011/12/case-generic-architecture/771/> [dostęp: 21.07.2015]

Jacek Kwiatkowski, dr hab. inż. arch.
Gospodarka Przestrzenna WGiSR
Uniwersytet Warszawski