

MOISEJ GINZBURG

Ritam u arhitekturi

Stil i epoha

BIBLIOTEKA DOBROLET

- prostor arhitektonske kritike -
KNJIGA 2

naslov izvornika

М. Я. Гинзбург: Ритм в архитектуре

Издательство „Среди коллекционеров“, Москва 1923.

М. Я. Гинзбург: Стиль и эпоха: проблемы современной архитектуры

Государственное издательство, Москва 1924.

MOISEJ GINZBURG

Ritam u arhitekturi Stil i epoha

PREVEO IVO ALEBIĆ

BIBLIOTEKA DOBROLET

BIBLIOTEKA DOBROLET

urednici **Emil Jurcan i Luka Skansi**

urednik izdanja i autor predgovora **Luka Skansi**

izdavači **DAI-SAI, Pula**

Filozofski fakultet Rijeka

Sandorf, Zagreb

prijevod **Ivo Alebić**

lektura **Nives Franić**

korektura **Nives Franić**

likovni urednik **Primož Fijavž**

oblikovanje **studiobotas**

pisma **Newzald (Klim), Brioni Sans (Typotheque)**

papir **Pergraphica Natural Rough 100 g, Pop'Set Storm 320 g**

tisak **Kerschoffset, Zagreb**

tisak korica **Zadruga Praksa, Pula**

naklada **500**

Publikacija je dana na korištenje pod licencom Creative Commons
Imenovanje – Dijeli pod istim uvjetima 4.0 međunarodna.

Pula, Rijeka, Zagreb, studeni 2018.

BIBLIOTEKA DOBROLET – PROSTOR ARHITEKTONSKE KRITIKE pokrenuta je 2017.
godine u suradnji Društva arhitekata Istre – Società architetti dell'Istria,
Filozofskog fakulteta Rijeka i izdavačke kuće Sandorf s namjerom uvođenja
kritičkih teoretskih koncepcija arhitekture u širi misaoni kontekst.

The publication was effected under the auspices of the Mikhail Prokhorov
Foundation TRANSCRIPT Programme to Support Translations of Russian Literature.

Publikacija je objavljena u okviru projekta FUTURE ARCHITECTURE PLATFORM
financiranog uz podršku programa Kreativna Europa Europske Unije i Ministarstva
kulture RH.

Sadržaj

LUKA SKANSI

Putevi konstruktivizma 7

Prevoditeljeva bilješka 28

MOISEJ GINZBURG

Ritam u arhitekturi 31

Stil i epoha 133

LUKA SKANSI

Putevi konstruktivizma

Ritm v arhitekture (Ritam u arhitekturi) i *Stil' i epoha* (Stil i epoha) objavljeni su 1923. i 1924. godine i prva su dva teorijska djela mladog Moiseja Jakovleviča Ginzburga (1892. – 1946.).¹ Arhitekt, povjesničar arhitekture i teoretičar koji se školovao na renomiranoj talijanskoj Accademiji di Belle Arti di Brera u Milanu, Ginzburg se smatra jednim od najvažnijih figura rane sovjetske avangarde. Na ta dva teksta današnja historiografija gleda kao na seminalne teorijske manifeste sovjetske arhitektonske kulture dvadesetih, koji postavljaju teorijski inventar pojma konstruktivizma u arhitekturi.

U kontekstu radikalnog restrukturiranja arhitektonske discipline koja se sprovodi u postrevolucionarnom Sovjetskom Savezu u tim ranim dvadesetim godinama uloga Ginzburga je ključna, a njegova aktivnost samo je djelomično teoretska: 1923. godine postaje član uredničkog odbora službenog orga-

¹ Moisej Jakovlevič Ginzburg, *Ritm v arhitekture*, Sredi kolekcionerov, Moskva 1923; *Stil' i epoha*, Gosizdat, Moskva 1924.

na MAO-a (*Moskovskoe arhitekturnoe obščestvo*, Moskovska udruga arhitekata) – *Arhitektura* – u tim godinama najvažnijeg sovjetskog arhitektonskog časopisa; intenzivno projektira i sudjeluje na seriji natječaja, počevši od poznatog natječaja za palaču *Dvorec trudy* (Palača rada), na kojem se prvi put, zahvaljujući projektu braće Vesnin, konstruktivizam afirmira na domaćoj, a vrlo brzo i na međunarodnoj arhitektonskoj sceni; predaje arhitektonsku kompoziciju na *Vhutemasu*, sovjetskom Bauhausu, i na MIGI-u (*Moskovski institut graždanskih inženerov*, Institut za građevinarstvo u Moskvi), gdje podučava povijest i arhitektonsku teoriju; godinu kasnije, 1924. godine, postaje član RAHN-a (*Rossijskaja akademija hudožestvennih nauk*, Državna akademija ruskih znanosti).²

Ginzburgova djela, koja se ovdje prvi put predstavljaju u hrvatskom prijevodu, smatraju se za temeljne radove arhitektonske teorije 20. stoljeća. Njihov autor, do danas praktično nepoznat na našim prostorima, jedan je od osnivača, ako ne i glavni teoretičar pojma konstruktivizma u arhitekturi. Njegova važnost za kasniji razvoj arhitektonske misli ne ograničava se samo na sovjetski kontekst: Ginzburgov će teoretski i arhitektonski rad od sredine dvadesetih godina pobuditi interes mnogih zapadnih arhitekata, prije svega Le Corbusiera.³

-
- 2 Unutar Akademije – institucija s izrazito zanimljivim kulturnim i istraživačkim programom u prvim godinama poslije Prvog svjetskog rata – Ginzburg održava javna čitanja *Stila i Ritma. Plan rabot fiziko-psihološkog otdelenija Rahn na 1923 g.*, Rossijskij gosudarstvennij arhiv, Moskva, f. 941, op. 12, ed. hr. 1, l. 3.
 - 3 Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier and the mystique of the USSR: theories and projects for Moscow, 1928-1936*, Princeton University Press, Princeton 1992.

Unatoč vrlo kratkom razmaku između njihovog nastajanja, ovi radovi unekoliko se razlikuju. Za razliku od puno poznatije i široj publici razumljivije knjige *Stil i epoha, Ritam u arhitekturi* smatra se još uvijek nekom vrstom anomalnog teorijskog manifesta unutar sovjetske panorame tih godina. Nekad sovjetska, a danas ruska, kao i zapadnjačka historiografija analiziraju ovu knjigu kao autorov rani istraživački pregled, teško kontekstualizirajući formativni rad. Han-Magomedov, istaknuti povjesničar sovjetske avangardne arhitekture, ne pripisuje ovoj knjizi nikakvu posebnu važnost, i postavlja je isključivo u perspektivu kasnijih događaja koji su okarakterizirali „herojsku“ fazu konstruktivizma.⁴ Slična tumačenja nalaze se u istraživanjima brojnih znanstvenika koji su se fokusirali na ulogu Ginzburgova djelovanja tijekom druge polovine dvadesetih:⁵ riječ je o paradigmatškoj realizaciji *Doma sotrudnikov Narkomfina* (1928. – 1930.), iskonskog simbola ruskog konstruktivizma, o njegovom plodnom vođenju časopisa *Sovremennaja arhitektura* i o njegovoj kompleksnoj aktivnosti u raspravi o tipologijama socijalističkih stambenih naselja (*Žilišče*, 1934)⁶ i o procesima deurbanizacije gradova

4 Han-Magomedov je autor jedine monografije posvećene Ginzburgu: Selim Omarovič Han-Magomedov, *M. J. Ginzburg*, Izdatel'stvo literaturi po stroitel'stvu, Moskva 1972.

5 Vigdarija Hazanova, *Sovetskaja arhitektura pervih let oktjabr'ja*, Nauka, Moskva 1970; Guido Canella, *Introduzione, Saggi sull'architettura costruttivista*, Officina, Rim 1977; Anatole Kopp, *Città e rivoluzione: Architettura e urbanistica sovietiche degli anni Venti*, ur. Emilio Battisti, Feltrinelli, Milano 1972; Ernesto Pasini, *La casa-comune e il Narkomfin di Ginzburg, 1928-29*, Officina, Rim 1980; Vieri Quilici, *L'architettura del costruttivismo*, Laterza, Rim-Bari 1969, i *Il costruttivismo* Laterza, Rim-Bari 1991.

6 Moisej Ginzburg, *Žilišče*, Gosstrojizdat, Moskva 1934.

u kasnim dvadesetim i ranim tridesetim godinama. Do današnjeg dana najzanimljiviji doprinos razumijevanju Ginzburgovih ranih teorijskih i formativnih etapa predstavlja predgovor Anatola Senkevitcha Jr. engleskom izdanju *Stila i epohe*.⁷ Senkevitch postavlja ovaj tekst prvi put u jedan širi povijesni kontekst, koji se ne ograničava samo na Sovjetski Savez, i unutar jedne kompleksne kulturne i političke analize pokušava objasniti vrijednosti i ključnu ulogu ove Ginzburgove takozvane „prolazne faze“.

Ovakav nedostatak sustavnih analiza ne treba pripisivati samo studijama o ranom Ginzburgu. Zapravo, za razliku od brojnih i iscrpnih istraživanja fokusiranih na kasne dvadesete i tridesete godine, mnogi aspekti prijelazne faze umjetničke i arhitektonske scene u razdoblju neposredno prije i nakon Revolucije ostaju nerazjašnjeni. Jean-Louis Cohen jasno je naglasio kako je taj period rijetko zahvaćen u svojoj složenosti i kako je još neadekvatno uključen u glavne tokove europske arhitektonske kulture, u one evolucije i kontradikcije koje su je obilježile od posljednjih desetljeća 19. stoljeća nadalje.⁸

7 Anatole Senkevitch, Jr., *Introduction*, Moisei Ginzburg, *Style and Epoch*, Opposition books, MIT Press, Cambridge Mass. 1982.

8 Doprinos Jean-Louis Cohena za istraživanje sovjetske arhitekture neophodan je za artikuliranje glavnih historiografskih problema. U povijesnom kontekstu razdoblja od 1920. do 1937. godine, sažetak i redoslijed iz složenih i često kontradiktornih „mini-povijesti“ zasigurno su neki od najdetaljnijih i trenutno dostupnih. Pozivam se na četiri njegova eseja objavljena u „A + U: Architecture and Urbanism“ tijekom 1991. godine: *The October Revolution and the Continuity of Architectural Culture. 1900-20*, „A+U“ 246 (ožujak 1991): 46-57; *The Theory of Constructivism and its Cultural Background. 1920-25*, „A+U“ 249 (lipanj 1991): 20-41; *Constructivism and the Reconstruction of Society. 1925-30*, „A+U“ 251 (kolovoz 1991): 3-19; *Late Constructivism and „Socialist“ Realism. 1930-37*, „A+U“ 253 (listopad 1991): 11-21.

Cilj ovog uvoda je doprinijeti boljem razumijevanju Ginzburgovih tekstova, ostavljajući sa strane, barem na početku, kasniji razvoj debate na temu konstruktivizma u Sovjetskom Savezu. U tu svrhu analiza će se odvijati dvjema osnovnim pitanjama: s jedne strane, *Ritam* i *Stil* čitat će se preko karakteristika intelektualnog i kulturnog miljea Rusije u razdoblju tranzicije između carske i sovjetske faze, uzimajući u obzir i širi kontekst razvoja europske arhitektonske kulture. S druge strane, pokušat će se razumjeti razlozi i značenja glavnih tema koje karakteriziraju Ginzburgovu teoriju, a i uopće rusku – ne samo arhitektonsku – avangardu tih godina: s jedne strane pojam *prostornosti forme* i *ritma* u figurativnoj umjetnosti, a s druge tema asimilacije i apsorpcije unutar arhitektonske prakse onih epohalnih tehnoloških i socijalnih tema koje karakteriziraju suvremeno europsko društvo u godinama njegove rekonstrukcije poslije tragedije Prvog svjetskog rata.

Kroz ove analitičke perspektive postat će nam jasno kako su *Ritam u arhitekturi* i *Stil i epoha*, prije svega, vrijedna svjedočanstva o opsegu Ginzburgovih kulturnih referenci. Aspekt koji nam ne govori samo o intelektualnoj erudiciji ovog autora već i o teorijskoj i konceptualnoj širini na kojoj se gradi fenomen konstruktivizma i iz koje generalno izlazi cijeli avangardni arhitektonski kontekst postrevolucionarne Rusije. Kao što ćemo vidjeti, s ovim knjigama uvode se u područje arhitektonske teorije teme koje su, s jedne strane, bile već prisutne i u opsežnijem kontekstu ruske umjetničke teorije i estetike prije Prvog svjetskog rata, i koje su nastale pod snažnim utjecajem njemačkog estetskog diskursa krajem 19. i početkom 20. stoljeća. S druge strane, ova djela ažuriraju rusko-sovjetsku arhitektonsku scenu najnovijim istraživanjima i eksperimentima

koji se odvijaju u različitim europskim avangardnim kontekstima, prvenstveno francuskim, njemačkim i talijanskim. Jasno nam postaje kako su knjige o kojima je riječ perfektan primjer epohalnih promjena koje se odvijaju u ruskoj umjetničkoj i arhitektonskoj avangardi, i koje su duboko ukorijenjene u raspravama i eksperimentima europske kulture, počevši od posljednjih desetljeća 19. stoljeća pa nadalje.

Proučavanje avangarde isključivo iz perspektive razvoja kasnih dvadesetih i ranih tridesetih godina, kao što se to uobičajeno činilo do sada, omogućilo je jedan svakako ključan, pregledan, ali u isto vrijeme djelomičan pogled na ovaj fenomen, i izvor je nekih nedostataka u cjelokupnom razumijevanju tog fenomena. Za vrijeme prijelazne faze, od krize simbolizma i eklekticizma do rođenja konstruktivizma, postoji jedan artikuliran pokušaj da se u Rusiji na arhitektonskom planu ujedine dva procesa: da se taj kontekst pridruži velikim teorijskim iskustvima Zapada od kraja 19. stoljeća nadalje, unutar radikalnih političkih, ekonomskih i društvenih promjena koje je donijela Revolucija. A Ginzburgova uloga – s *Ritmom* i *Stilom* – u tom je procesu nezamjenjiva.

Ritam, percepcija, prostor

Kao rezultat nastavne aktivnosti na moskovskim fakultetima, *Ritm v arhitekturi* je u biti Ginzburgov pokušaj sastavljanja jedne koncizne povijesti arhitekture, koja zahvaća opsežni vremenski spektar, od prvih ljudskih artefakata do suvremenih realizacija. Riječ je o jednom transverzalnom preispitivanju epoha preko onih zajedničkih elemenata arhitektonskih

oblika koji, unatoč promjenama koje arhitektura doživljava tijekom različitih razdoblja, ostaju kroz stoljeća njezina osnovna načela. Ova historiografska sinteza polazi od pretpostavke da se povijesna razdoblja ne promatraju kroz osobitosti njihovih stilema, njihove ornamentike. Naprotiv, za Ginzburga glavni alat povjesničara predstavlja jedna vrsta komparativne metode koja ima za cilj analizirati samu evoluciju povijesti arhitekture kroz kompozicijske modifikacije njezinih konstitutivnih elemenata, ili bolje reći, povjesničarev cilj je razumjeti promjene arhitektonskog oblika kroz organizacijsku logiku koja karakterizira pojedina razdoblja.

Ovakav pristup povijesti približava se njemačkoj estetskoj tradiciji kasnog 19. stoljeća, a najsrodniji primjeri su svakako istraživanja Konrada Fiedlera o „prirodi povijesti arhitekture“,⁹ kao i potraga Augusta Schmarsowa za „genetskim“ elementom arhitekture – koji će njemački povjesničar identificirati u arhitektonskom „prostoru“¹⁰ – i, u konačnici, temeljne teze Ginzburgova istraživanja nalaze vrlo jaku poveznicu s Heinrichom Wölfflinom i njegovim pokušajem izgradnje „povijesti bez imena“ u njegovom djelu *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*.¹¹

„Povijest je stilova, kako se ona donedavno shvaćala, samo povijest evolucije arhitektonskog oblika. Kompozicijske

9 Konrad Fiedler, *Bemerkung über Wesen und Geschichte der Baukunst*, „Deutsche Rundschau“, 15, 1878.

10 August Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Hiersemann, Leipzig 1894.

11 Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Bruckmann, München 1915; ruski prevod *Osnovnie ponjatija istorii iskusstv. Problema evolucii stilja v novom iskusstve*, prevod i uvod B. Vipser, Del’fin, Moskva 1922.

metode, koje povezuju oblike u završene spomenike umjetnosti, ostajale su u pozadini. Ipak, i u ovom slučaju odgonetavanje specifičnosti tih kompozicijskih zakona znači u potpunosti razumjeti stil. (...) Očigledno je da je *usporedo s poviješću arhitektonskih oblika moguća i paralelna povijest kompozicijskih metoda* koja analizira prije svega pokretnu silu tih metoda: *ritam*, u čitavoj raznolikosti njegovih pojava“.¹²

Ritam je dakle za Ginzburga genetski element arhitekture, „lanac“ koji povezuje cijeli razvoj njezinih zakona kroz povijest. *Ritam* je rezultat „kompozicijske metode“ i rezultat je istinske „pokretačke sile“ arhitekture. Stoga, nije važno analiziraju li se arhitektonski artefakti iz prapovijesnog, antičkog ili suvremenog doba; metoda analize koja se temelji na promatranju ritma žrtvuje kronološki kontekst kojim se obično koristi historiografija umjetnosti jer joj je cilj čitanje „kompozicije“, odnosno, kompozicijskog stila, a ne dekorativnog.¹³ Jer *ritam* je onaj ključni faktor, iskonska *umjetnička*, estetska komponenta arhitekture:

„Arhitektonski stil je samostalan svijet, svojevrsan i nenarušiv sustav zakona koji u njemu sve objašnjavaju i opravdavaju. Razumjeti stil znači odgonetnuti te zakone, razumjeti svaki element oblika, kompozicijske metode pomoću kojih se stvara živi arhitektonski govor. (...) Vječito isti problemi se usložnjavaju, metode njihovog rješavanja postaju drugačije,

12 M. Ginzburg, *Ritam u arhitekturi*, str.90 (kurziv – L. S.).

13 “Tako se, recimo, na rimsku umjetnost, proučavanu s gledišta pojedinačnog oblika, može gledati samo kao na stanje dekadencije starogrčkog nasljeđa. Ipak, kad je se prouči s gledišta kompozicijskih metoda, zaprepašćuje nas bogatstvom i raznolikošću svoje gramatike.” Ginzburg, *Ritam*, ibid.

stvaralački se elementi koji materijaliziraju zakone *ritma* – umjetničke slike graditeljstva – mijenjaju“.¹⁴

Epistemološka autonomija arhitekture, arhitektura kao kompozicija, ritam kao estetska komponenta arhitekture: teme koje se potpuno odmiču od uobičajene interpretacije konstruktivizma, i koje nemaju ništa s imperativom novih oblika aktivnosti, kao ni s novom intelektualnom ulogom suvremenog arhitekta u preobrazbi sovjetskog društva, koje diktiraju povijesne činjenice i koje su propagirane u većini arhitektonskih manifesta tog doba u Sovjetskom Savezu – dovoljno je citirati paralelni manifest *Konstruktivizam* grafičkog dizajnera i arhitekta Alekseja Gana iz 1922. godine.¹⁵ Teme koje obrađuje *Ritam* govore nam dakle puno više o formalnom univerzumu jedne discipline, o njezinoj autonomiji, o njezinim vječnim zakonima, nego o arhitekturi koja se utapa u problematiku svoje današnjice, koja djeluje s etičkom misijom rješavanja hitnosti socijalnih problema, koji su u Sovjetskom Savezu 1924. godine svakako tragični.

Ali što je zapravo ritam i zašto taj pojam ima tako ključnu funkciju u Ginzburgovoj teoriji? Na kakvim temeljima stoji ta teorijska pretpostavka i, iznad svega, koji je izvor ovog pojma?

Za Ginzburga svaki je arhitektonski oblik rezultat jedne organizacije osnovnih elemenata. Elementi se mogu analizirati pojedinačno ili kroz odnose koji se uspostavljaju među njima. Njihov raspored u prostoru stvara manju ili veću ritmičnost, euritmiju, prema kojoj reagiramo i preko koje ocjenjujemo kvalitetu ritma. Što je redovitiji i skladniji raspored tih elemenata

¹⁴ M. Ginzburg, *Ritam*, str.130 (kurziv – L. S.).

¹⁵ Aleksej Gan, *Konstruktivizam*, Tver, Moskva 1922.

u prostoru, tim će bolji biti naš cjelokupni dojam arhitekture: „Svaki od sastavnih elemenata tog ritma“ – piše Ginzburg – „mora zauzimati određenu, više ili manje opsežnu prostornost, mora imati svoje materijalne granice koje djeluju na našu *percepciju*“.¹⁶ Drugim riječima, temelj utvrđivanja ritmičkih obilježja arhitekture, koja preuzimaju ulogu ekskluzivnog kriterija za njezinu klasifikaciju, kvaliteta je percepcije ili, ako upotrijebimo Ginzburgove riječi: „rad percepcije nesumnjivo je stvaralački proces“.¹⁷

Ponovo u srži Ginzburgova razmišljanja nalazimo korijene njemačke estetske teorije, osobito u isticanju percepcije kao ključnog i aktivnog faktora u definiranju odnosa između čovjeka i umjetničkog djela. Za cijelu generaciju povjesničara i teoretičara arhitekture s kraja 19. stoljeća – od Wölfflina, Gurlitta, Hildebranda i Schmarsowa – ljudski senzitivni aparat (uglavnom vizualna i taktilna osjetila) temeljni je filter za razumijevanje umjetničkih fenomena. Već sredinom 19. stoljeća znanstvenici i fiziolozi poput Hermanna von Helmholtza i Wilhelma Wundta definirali su *perceptivni proces* kao intuitivan, urođen, koji pripada našim prirodnim senzitivnim sposobnostima, i kao takav posjeduje svoju autonomiju te počinje predstavljati predmet znanstvenih istraživanja.¹⁸ Povjesničari um-

16 M. Ginzburg, *Ritam*, str.40 (kurziv – L. S.).

17 Id., str.47.

18 Nismo u mogućnosti utvrditi koliko je Ginzburg poznavao istraživanja njemačkih fiziologa, ali tekstovi Macha, Wundta i Wölfflina dostupni su u ruskom prijevodu već od početka 20. stoljeća: Ernst Mach, *Analiz oščuščenja*, S. Peterburg 1903; Wilhelm Wundt, *Očerki psihologii*, Moskva 1912; *Problemi psihologij narodov i vvedenije v psihologiju*, Kosmos, Moskva 1912; *Fantazija kak osnova iskusstva*, S. Peterburg 1914. (O Wundtu Ginzburg raspravlja u *Stilu*, str.232) „Naše oko,

jetnosti i arhitekture radit će pod jakim utjecajima tih spoznaja i njihove osnovne ideje da je proces percepcije prostora temelj cjelokupne ljudske svijesti o stvarnosti: sâm Wölfflin će tvrditi krajem 19. stoljeća da kroz percepciju mi uređujemo stvarnost.

Fiziologija, kao znanost, tih godina postaje podrška i okosnica za nešto što je u arhitektonskoj praksi uvijek bilo prakticirano, što se jednostavno pretpostavljalo bez „znanstvenog“ pokrića, a to je da je percepcija forme jedan „ne-materijalan“ proces i da se estetske vrijednosti forme ne nalaze u njezinoj funkcionalnoj komponenti, niti u njezinom dekorativno-stilskom aparatu, već isključivo u prostornoj kvaliteti forme i u odnosu koji se stvara između promatrača i artefakta. I, ako aktualiziramo ovaj diskurs, da su „fenomenološke“ metode projektiranja i arhitektonski efekti oni alati koji se upotrebljavaju za postizanje estetske dimenzije arhitektonske forme.

Centralnost percepcije, prostor, autonomija umjetnosti i arhitekture, povijest koja stvara smisao za sadašnjost: ako malo detaljnije usporedimo ove glavne aksiome Ginzburgova razmišljanja sa suvremenim teorijskim i umjetničkim tendencijama, naći ćemo mnogo zanimljivih paralela. Osim već spo-

percipirajući po drugi put to kretanje, osjeća određeno olakšanje jer mu je kretanje već poznato. Prvobitno potrošena energija percepcije bilo kojeg kretanja već se ekonomizira pri ponovnoj njegovoj percepciji. Oko se do određene razine odmara dok percipira kretanje koje se već sleglo u svijesti, i ritmički osjećaj je u tome što se to isto kretanje sliježe uz već minimalnu potrošnju energije, zgušnjavajući i produbljujući dobiveni prvobitni osjećaj, koji je rezultat neke ‘živčane struje’ koja ide od periferije prema centru. *Prolazak ‘struje’ ostavlja u mozgu više ili manje duboki trag. Ako potom od istog periferijskog usvajatelja [rus. vospriemnika] krene prema centru nova ‘struja’ istovrsna prvoj, prvi se trag produbljuje. Otisci tih osjeta gomilaju se u mozgu, povećavajući prvobitnu snagu podražaja.*“ Ginzburg, *Ritam*, str.42 (kurziv – L. S.).

menutih njemačkih teoretiziranja na temu prostora i ritma – Schmarsow početkom dvadesetih godina objavljuje nekoliko studija u kojima se predstavlja fokus njegove estetske kritike,¹⁹ dok i sam Wölfflin u svojim djelima često upotrebljava pojam ritma kao svoj analitički alat – nalazimo u Sovjetskom Savezu, u srodnim disciplinama, seriju paralelnih elaboracija. Percepcija prostora i ritma predstavlja temelj teorije književnog formalizma koji se rađa oko Viktora Šklovskog i Borisa Ejhenbauma²⁰; temelj teorije umjetnosti Pavela Florenskog i Vladimira Favorskog, i njihove analize odnosa između ruskog tradicionalnog slikarstva, liturgije i crkvene arhitekture;²¹ temelj arhitektonske teorije Aleksandra Gabričevskog, istaknutog povjesničara i intelektualca prvih sovjetskih godina.²²

Gledajući na ovu kompleksnu estetsku teoretsku obradu, koja nastaje u prvim godinama poslije Revolucije, postaje ja-

-
- 19 August Schmarsow, *Rhythmus in menschlichen Raumgebilden*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“, 14, 1920, str. 171-187; *Zur Lehre vom Rhythmus*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“, 16, 1922, str. 109-118.
 - 20 Manifesti književne teorije ruskih formalista – Viktor Šklovskij, *Iskusstvo kak priem* (1917) i Boris Ejhenbaum, *Teorija „formal’nogo metoda“* (1927) – konzultirani su u talijanskom prevodu *L’arte come procedimento* i *La teoria del „metodo formale“*, u publikaciji *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, (ur.) Tzvetan Todorov, Einaudi, Torino 1968.
 - 21 Pavel Florenskij, *Lekcii vo Vhutemase 1923-24*, selekcija predavanja koja je Florenskij održao na Vhutemasu konzultirana su u talijanskom prevodu *Lo spazio e il tempo nell’arte*, Adelphi, Milano 1995, (ur. Nicoletta Misler). Vladimir A. Favorskij, *Literarno-teoretičeskoe nasledie*, Sovetskij Hudožnik, Moskva 1988.
 - 22 Aleksandr G. Gabričevskij, *Sbornik materialov*, Moskva, 1992; *Teorija i istorija arhitekturi. Izbrannie sočinenija*, Kiev 1993; *Morfologija iskusstva*, Moskva 2002. Viktor Markuzon, *Aleksandr Georgijevič Gabričevskij (1981-1968)*, „Sovetskoe iskusstvoznanie“, 1, 1976.

sno kako za sve ove teoretičare promatranje povijesti služi i za elaboraciju koncepata koji su primjenjivi na probleme suvremene rasprave, ili jednostavnije rečeno, da je povijest ta koja proizvodi značenja za sadašnjost. Pokušavajući preokrenuti ovo razmišljanje, postoji i sumnja da historiografska misao kreće baš od razmatranja suvremenih problema umjetnosti i arhitekture kako bi ih projicirala na prošlost.

Inače, pojam ritma nalazimo i u spisima i manifestima nekih suvremenih avangardnih grupa koje Ginzburg ima prilike upoznati u različitim fazama svoje formacije, pogotovo u kontekstu talijanskog futurizma. Nakon srednje škole, mladi Ginzburg školuje se najprije u Francuskoj (između *Ecole des Beaux-Arts* u Parizu i Akademije u Toulouseu), a od 1910. godine na milanskoj *Breri*.²³ Među kolegama, osim velikog broja poljskih, bjeloruskih i ruskih učenika koji pohađaju milansku školu, nalazimo u akademskim godinama između 1910. i 1914. seriju važnih imena koja će doživjeti vrlo uspješnu karijeru tokom *novecenta*: Giovanni Muzio, Umberto Nordio, Emilioancia, Gio Ponti, Giuseppe De Finetti i, dvije godine stariji, Antonio Sant'Elia.²⁴ Pojam ritma je u tadašnjoj Italiji ponavljajuća sintagma u futurističkoj retorici. Osim centralne uloge koju je pojam imao u nazivima poznatih djela kao što su *Ritmo pla-*

23 Osim citirane monografije Han-Magomedova, informacije o Ginzburgovom školovanju preuzete su iz: *Pamjati M. Ja. Ginzburg, „Arhitektura SSSR”, 12, 1946, 53; iz diplomskog rada G. A. Berkovič, O nekih teoretičkim uzgljadima arhitekta M. Ja. Ginzburga, Studenčeskoe naučnoe obščestvo, MARHI, Moskva, 1962; M. G. Barchin, A. V. Ikonnikov (ur.), Mastera sovsotskoj arhitekturi ob arhitekturi, Iskustvo, Moskva 1975, 266-76.*

24 Svi učenici talijanskog arhitekta i predavača Gaetana Morettija. Registar upisa Alumni di Brera od 1907./08. do 1911./12. Arhiv Accademia di Brera.

stico del 14 luglio (1913., Gino Severini), *Ritmi spaziali* (1913.), *Ritmi meccanici* (1914., Enrico Prampolini) ili *Ritmo di ballerine + clowns (Lato 1)* (1914., Fortunato Depero), prije svega su Boccionijevi tekstovi ti koji bi mogli predstavljati izvor Ginzburgovog teorijskog interesa.²⁵

Međutim, koliko ključan bio pojam ritma za oba autora, Ginzburgov stav razlikuje se od Boccionijevog i od talijanskih futurista uopće. Pojam ritma Ginzburg upotrebljava u osnovi na dva načina: s jedne strane na analitički način, a to je da očisti arhitekturu kako bi uklonio iz nje svaku jezičnu konotaciju; s druge strane u operativnom smislu, gdje ritam postaje svojevrsna matrica, struktura koja sintaktički organizira prostor preko svojih osnovnih elemenata. Boccionija, naprotiv, manje interesira analitički aspekt ritma, a više formulacija jednog stila pokreta u kojem će „čisti“ ritam oblika postati stilem, a ne struktura, kompozicija kao što je to za Ginzburga.

25 U predgovoru katalogu prve izložbe futurističkog slikarstva, koja se održala u galeriji Bernheim u Parizu u veljači 1912. godine, Boccioni opisuje ciljeve koje si je futurističko slikarstvo moralo zadati za predstavljanje stvarnosti: „Naše slikarstvo sastavljeno je od *konceptije i osjećaja* koji su konačno sintetizirani u jedno. [...] Dok odbacujemo impresionizam, mi čvrsto odbacujemo trenutnu reakciju koja želi ubiti suštinu impresionizma, odnosno liriku i pokret“. I kasnije: „Kako bi gledatelj doživio središte slike, prema izrazu našeg manifesta, slika mora biti sinteza *onoga što se sjeća i što se vidi*. [...] U našem manifestu smo naveli da moramo dati dinamičan osjećaj, to jest, određeni *ritam* svakog objekta, njegovu tendenciju, njegovo kretanje ili bolje reći njegovu unutarnju snagu“. (prijevod i kurzivi – L. S.) *Prefazione al catalogo della Prima Esposizione di Pittura Futurista*, Umberto Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, (ur.) Zeno Birolli, Feltrinelli, Milano 1971, str.14-15. Ne postoje studije koja dokazuju Ginzburgovo direktno poznavanje i praćenje futurističkih krugova za vrijeme njegovog boravka u Italiji.

Organizacija, stroj, konstruktivizam: Ginzburg i Le Corbusier

Iako u *Ritmu i Stilu* gotovo ne nalazimo izravnih uputa na drugu literaturu, što otežava rekonstrukciju Ginzburgovih intelektualnih referenci, zanimljivo je napomenuti kako nam sovjetski arhitekt ipak dopušta jedan dodatni smjer analize svog teksta. Pored navedenih disciplinarno srodnih autora (Wölfflin, Schmarsow, Gurlitt, Furtwängler, Alberti...), na prvim stranicama *Ritma* pojavljuju se također imena Friedricha Nietzschea i Karla Büchera, i to baš u uvodnom paragrafu, gdje autor upućuje na generalno značenje pojma ritma za čovjeka.

„Svemir je prožet ritmom,“ piše u prvom paragrafu Ginzburg. „U pokretu sustava planeta, u čovjeku koji radi, u pregi bu divlje zvijeri i tekućoj bujici rijeke susrećemo se s njegovim zakonima. *Kakvoj se god znanosti obratili, na kakvom se god životnom procesu zaustavili – svuda ćemo vidjeti manifestaciju ritma.* I unutarnji svijet čovjeka – rad pluća i srca, pokreti ruku i nogu podvrgnut je zakonima ritma koji su element psiho-fizičke prirode. [...] To je nekakav najviši regulator, mudri kormilar koji upravlja svim djelatnim pojavama u svemiru”.²⁶

Rečenice koje su skoro pa prepisane iz djela *Arbeit und Rhythmus* (Rad i ritam), iz 1896. Karla Büchera, teksta dostupnog u ruskom prevodu već od 1899. godine.²⁷ Bücherova knji-

26 M. Ginzburg, *Ritam*, str.35 (kurziv – L. S.).

27 Karl Bücher, *Rabota i ritm. Raboćie pesni, ih proishozhdenie, estetičeskoe i ekonomičeskoe značenie*, S. Peterburg, 1899. Michael Golston, „Im Anfang war der Rhythmus”. *Rhythmic incubations in discourses of mind, body, and race from 1850-1944*, “Stanford Humanities Review”, 5, 1996.

ga temeljito je proučavanje uloge ritma kao strukturne komponente ljudskog rada i života: ritam, ukorijenjen u psihologiji i ljudskim motoričkim sposobnostima, temelj je svakog fizičkog pokreta i, u tom kontekstu je za Büchera rad, kao i sve ostale ljudske aktivnosti, definiran kroz urođeni faktor ritmičnosti.²⁸

Prije svega *Arbeit und Rhythmus* jedan je od teorijskih pilastara Aleksandra Aleksandroviča Bogdanova koji u prvom desetljeću 20. stoljeća, zajedno s Plehanovom i Lenjinom, važi za jednog od najistaknutijih teoretičara boljševizma. Bogdanov, analitičar društva i njegove organizacije, teoretičar rada kao osnovnog faktora svih ostalih ljudskih aktivnosti (znanstvenih, religijskih, umjetničkih), kroz svoj glavni filozofski rad *Empirio-monizam*, uvodi u ruski politički i kulturni ambijent njemačke empiriokriticističke teorije Ernsta Macha i Richarda Avenarius-a.²⁹ Prema Bogdanovu, svaka ljudska aktivnost općenito je jedna *organizacijska aktivnost*, kao što je i svaka intelektualna aktivnost, misao, konceptualizacija jedna organizacija iskustva.³⁰ Prema Bogdanovu, i kultura ima „organizacijsku funkciju“, ona je „formacija i konsolidacija određene društvene organizacije“.³¹

28 Za razumijevanje „kapilarnog“ širenja ovih teza i utjecaja koji će one imati na arhitektonsku kulturu, podsjećam na važnost Büchera za pokret društvene reforme koji predloži Wolf Dorn za umjetničku koloniju Hellerau. Cfr. Marco De Michelis, *Heinrich Tessenow. 1876-1950*, Electa, Milano 1991, str. 30-31.

29 Za razumijevanje širih implikacija ove kulturne i političke diskusije: Luka Skansi, *Form, style, history, autonomy: Ritm v arhitekture*, „Fabrications: Journal of society of Architectural Historians“, 2007, vol. 17, no. 2, str. 93-115.

30 Giulio Giorello, *Introduzione*, A. A. Bogdanov, *La scienza e la classe operaia*, op. cit., p. 19.

31 Aleksandar A. Bogdanov, *Quattro dialoghi su scienza e filosofia*, Odradek edizioni, Rim 2004; Jutta Scherrer, *Bogdanov e Lenin: il bolscevismo al bivio. Storia del Marxismo. Il marxismo nell'età della Seconda Internazionale*, Einaudi, Torino 1979, str. 496-548.

Kada u *Stilu i epohi* Ginzburg definira novog arhitekta ne više kao „dekoratera života“, već kao njezinog *organizatora*,³² asocijacija na Bogdanova i na ideologe prvog boljševizma postane automatska. Arhitekt koji se suočava s problemom rekonstrukcije svoje discipline u sovjetskim godinama mora u očima Ginzburga pridonijeti arhitektonskim djelima „istin-ski suvremeni karakter“, koji pomaže oblikovati „novi sustav arhitektonske organizacije prostora“.³³ Za razliku od *Ritma*, gdje je istražen jedan svevažeći arhitektonski vokabular koji se temelji na subjektivnosti percepcije, i koji je sažet u pojmu ritmičnosti arhitektonskih elemenata, u *Stilu* u arhitektonsku teoriju ulazi stvarnost, društveni, ekonomski i čak politički aspekt suvremenog života. Međutim, Ginzburg ne poriče teze izražene u *Ritmu*. Uloga arhitekta je još uvijek ukorijenjena u definiciji autonomije estetske forme, međutim, njegova djelatnost je sve više povezana s realnim dinamikama novih povijesnih uvjeta. Nova definicija arhitekture, dakle, postaje: „U ogromnoj većini slučajeva autentični se smisao arhitekture postiže prije svega u njezinim konstruktivnim specifičnostima; osnovni problem graditeljstva – ograničenje prostora materijalnim oblicima – zahtijeva stvaranje elemenata koji funkcioniraju konstruktivno“.³⁴ Eksplicitno upućivanje na Schmarsowljevu definiciju prostorne prirode arhitekture obogaćeno je kvalitetom materijalnog čimbenika arhitektonskog organizma: isti element predstavlja i utilitarni element konstrukcije i istodobno estetski element oblika. Drugim riječima, za Gin-

32 M. Ginzburg, *Stil i epoha*, str.259.

33 Id., str.258.

34 Id., str.231.

zburga je konstruktivizam – nova etika operativnog arhitekta – neka vrsta sinteze arhitektonske autonomije i realizma: s jedne strane traženje objektivnog, što odgovara organizaciji projektnog procesa (ako se vratimo na Bogdanova i na organizaciju društva); s druge strane, formalna definicija subjektivnih elemenata temeljena na percepciji (prostoru, ritmu...), odnosno subjektivnom iskustvu. Arhitektura, Ginzburgovim riječima, postaje racionalizirano upravljanje raznim *organizacijskim razinama*, u kojima arhitekt mora uspjeti objediniti nematerijalne aspekte forme (prostor) i produktivnu stvarnost, upravljajući društvom s tehničkog i ekonomskog aspekta.

Sa serijom ilustracija koje prate *Stil* autor prikazuje svoju ideju „karaktera“ nove konstruktivističke arhitekture: avioni, industrijski silosi i pogoni, strojevi, ratni brodovi, dizalice, željezničke stanice postaju inspiracija za novi arhitektonski stil, odnosno za novi iskonsko-moderni arhitektonski ritam. Glavni protagonist Ginzburgovog interesa je inženjerska kultura koja realizira savršene artefakte modernog industrijskog doba, koji su pak rezultat jedne racionalne „organizacije elemenata“. Jer arhitektura, ako želi biti „manifestacija i oblikovanje autentično suvremene svakodnevnice radnika“, njegovog ritma i života, mora u svojim osnovnim funkcionalnim i estetskim komponentama izražavati karakteristike suvremenih procesa: standardizaciju. I standardizacija će kreirati nove, do danas neizražene oblike ritmičkog izražavanja: „Naposljetku dolazimo do organizirane građevinske proizvodnje, do njezine standardizacije. Čak u tim prvim koracima suočavamo se s duhom kolektivism, zamahom arhitektonske veličine, koji vuče ka lapidarnom i energičnom izrazu“.³⁵

35 Id., str.206.

Kada pročitamo ove Ginzburgove rečenice, i kada shvatimo njegovo divljenje prema artefaktima inženjerske kulture, nemoguće je ne prisjetiti se Le Corbusiera. Baš tih godina počinju izlaziti prvi revolucionarni tekstovi švicarskog arhitekta, najprije kroz seriju članaka u časopisu *L'Esprit Nouveau* između 1920. i 1922., koji se zatim teoretski „kristaliziraju“ u manifestu *Vers une Architecture* 1923. godine.³⁶ U Sovjetskom Savezu Le Corbusierove ideje asimiliraju se praktično odmah po nastanku, djelomično zbog vrlo bliskih kontakata između francuske i sovjetske arhitektonske kulture,³⁷ a djelomično i zbog toga što tekstove švicarskog arhitekta nalazimo u različitim avangardnim revijama, koje tih godina mahnito kruže Europom. Za Rusu je pogotovo važan berlinski *Vešč – Gegenstand – Objet*, koji uređuju dvije ključne ličnosti – Ilja Ehrenburg i Lazar Markovič El Lisickij, koje zajedno sa Kandinskim predstavljaju prave ambasadore mlade sovjetske avangarde u Europi.³⁸

Kao i Ginzburg i sam Le Corbusier, preko paralelnih teoretskih putanja i sličnih interesa, pokušava u isto vrijeme sintetizirati dva naizgled nekompatibilna svijeta: s jedne strane naslijeđe goleme tradicije povijesti arhitekture – sjetimo se samo ključnih formacijskih puteva mladoga Jannereta³⁹ – ko-

36 U nekoliko navrata, u sovjetskoj štampi izlaze komentari i recenzije Le Corbusierovih članaka, ali bez ilustracija. Senkevitch Jr., *Introduction, Style and Epoque*, op.cit., str.26.

37 Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier and the mystique of the USSR*, op.cit.

38 U prva i jedina tri broja časopisa *Vešč* nalazimo prevode sljedećih članaka mladog Le Corbusiera: *L'état actuel de l'architecture* (koji se prevodi kao *Sovremennaja arhitektura*), *Le maisons en série* (autori Saugnier i Jeanneret), *A propos du Purism* (Ozenfant i Jeanneret), *Cezanne et Cezannisme*.

39 Jacob Brillhart, *Voyage Le Corbusier: drawing on the road*, W. W. Norton & Company, New York-London 2016; *L'Italia di Le Corbusier*, (ur.) Marida Talamona, MAXXI Rim-Electa Milano 2012.

ja je podvrgnuta novim prostornim čitanjem, daleko od njezinih stilskih karakteristika; s druge, tema ažuriranja profesije sa čitanjem procesa, metoda i rezultata industrijske revolucije. Ovaj pokušaj jasno je ilustriran u Corbusierovom djelu *Vers une architecture*, kada autor na istoj stranici, jednu iznad druge, postavlja fotografije Partenona i najnovijeg modela automobila Delage Grand Sport: nije riječ ni o kakvoj provokaciji, već samo o usporedbi između dvije civilizacije (one antičke i industrijske), koje na svom najvišem stupnju razvoja produciraju svoj standard – monumentalnu arhitekturu prva i automobil (ili, generalno, stroj) druga. Arhitektura je ta koja je nestala u svojoj ulozi standarda u 20. stoljeću, kao alat organizacije prostora, kao ključni fenomen u oblikovanju gradova i realnosti. Ulogu standarda, kako je među prvim uočio baš Le Corbusier, preuzeli su inženjeri.

I prvi projekti ruske avangarde, objavljeni u *Stilu*, još dosta heterogenog pristupa, pokušaji su da se estetika silosa, industrijskih zgrada, armirano-betonskih i željeznih konstrukcija uvede u arhitekturu. Tatlinov spomenik Trećoj internacionali, Norvertovi piranesijevski ambijenti mašina, skeleti braće Vesnin, deformirani paviljoni Melnikova, prve konstruktivističke urbane skulpture (Vegman, Burov, Vladimirov), baš kao i eksperimenti umjetničkih avangarda (skulpture Rodčenka, Medunecog, Tatlina, kazališne scenografije Lisickog, Vesnina, Popove...) u potrazi su za ekspresivnim potencijalima novih materija i novim eksperimentalnim formama, koje omogućavaju novi konstrukcijski materijali. Ubrzo potom počeo je i izrada arhitektonskih tipologija za nove oblike stanovanja (među kojima je Ginzburgov *Narkomfin*) i crtanje velikih urbanističkih planova sa ciljem da se aktivnost arhitekta preseli na

mjerilo grada i cijele realnosti uopće. Aktivnost koja će unatoč velikim naporima dati vrlo slabe rezultate.

Ipak Ginzburg, baš kao i Le Corbusier, ne mistificira stroj, niti u stroju traži izgradnju „stila svoje epohe“. U obnovljenom postrevolucionarnom kontekstu, umjetnik i arhitekt moraju težiti racionalnosti, jednostavnosti i logici, ali se ne smiju odreći estetske dimenzije forme: „Zar će stroj zamijeniti umjetnost? Zar umjetnost mora ostaviti sve svoje umjetničke principe te samo imitirati to drsko čedo ljudske dosjetljivosti? *Naravno da ne*“.⁴⁰ Za dostizanje nove forme i nove arhitekture potrebno je znači sprovesti radikalnu reviziju tradicije i povijesti: bez nje jednostavno ne postoji budućnost u arhitekturi, međutim, u povijesti se moraju potražiti nove, ne tradicionalne vrijednosti.

Ritam i Stil više su nego vrijedni dokumenti koji nam oslikavaju početni trenutak jedne arhitektonske revolucije koja samo što se nije dogodila: slika trenutka jednog epohalnog pokušaja brisanja povijesti, ali i izgradnje njezinog novog smisla; asimilacije estetike mašine, ali i njezine relativizacije; sistematizacije arhitektovih alata, ali i njihove sinteze; istraživanja granica arhitektonske autonomije, ali i njezinog ažuriranja. To su djela u kojima nećemo naći lake, direktne odgovore, ali u kojima ćemo naći svakako jedno više nego zrelo sjeme suvremene arhitektonske teorije.

40 M. Ginzburg, *Stil*, str.245 (kurziv – L. S.).