



## Miasta (nie)doskonałe. Utopia i dystopia w wybranych reprezentacjach nowoczesnej przestrzeni miejskiej

*Jeśli jakaś pożądana (lub wymagana) rzecz znajduje się w raju, i żadna dostępna mapa nie wskazuje jej położenia, dotrzeć do niej można jedynie poprzez marzenia i pragnienia.*

Nathaniel Coleman, *Utopias and Architecture*

*[...] można by przypuszczać, iż przyspieszenie nowoczesności, technologii, wydarzeń, mediów oraz wszystkich wymian – ekonomicznych, politycznych i seksualnych – rozpędziło nas do ‘prędkości ucieczki’, w efekcie czego wznieśliśmy się ponad referencyjną sferę rzeczywistości [...].*

Jean Baudrillard, “Pataphysics of the Year 2000”

### Wyzwolone zniewolenie

Punktem wyjścia niniejszego artykułu jest nieco oczywiste założenie, że konstruowanie nowoczesnej przestrzeni miejskiej – zarówno w wymiarze architektonicznym, jak i literackim czy artystycznym – ma mniejszy związek z ową przestrzenią pojmowaną w kategoriach czysto geograficznych czy estetycznych, a większy z określoną wizją tożsamości jej potencjalnych mieszkańców. Stwierdzenie to w równym stopniu dotyczy omawianych w artykule tekstów literackich, jak również konkretnych przykładów architektonicznych reprezentowanych głównie przez późnonowoczesne projekty modernistyczne, choć genezę tych ostatnich można znaleźć w znacznie wcześniejszych wizjach sięgających chociażby renesansowych koncepcji miasta idealnego. Architektura i literatura (oraz sztuki plastyczne) w nierzadko zaskakujący sposób łączą bowiem w sobie elementy tak utopijne, jak dystopijne, których głębsza analiza często ujawnia swoistą ewolucję od utopijnych ideałów do dystopijnej rzeczywistości, którą przynosi realizacja tych pierwszych. W takim ujęciu na czoło wysuwają się te komponenty

tożsamości, które nowoczesność z różnych względów traktuje jako kluczowe w procesie tworzenia nowego człowieka, a które pozostają w ścisłym związku ze społecznym wymiarem nowoczesnej przestrzeni. Zaliczyć do nich można, między innymi, obszary pracy, edukacji, konsumpcji, rozrywki, transportu, komunikacji oraz cały szereg społecznych rytuałów odbywających się na ich styku.

Naturalnie, stwierdzenie, że proces organizowania przestrzeni jest tak naprawdę inną formą konstruowania tożsamości – przynajmniej w kategoriach społecznych – może być oparte jedynie na równie wyidealizowanym założeniu, iż jesteśmy w ogóle w stanie przekonstruować przestrzeń miejską w sposób inny niż poprzez „reakcję” na jej charakter i naturę. Dzieje się tak, ponieważ miasto samo w sobie stanowi skomplikowaną „reakcję” na cały szereg czynników społecznych, począwszy od potrzeby wymiany towarów, usług, kapitału i idei, poprzez potrzebę uniezależnienia się od ograniczeń narzucanych przez środowisko naturalne, a skończywszy na – jak twierdzi Paul Virilio – potrzebie fortyfikacji i obrony przed potencjalnymi wrogami.

Nowoczesność – w niniejszym tekście z konieczności rozważana selektywnie w kontekście wybranych reprezentacji literackich i artystycznych oraz modernistycznych projektów urbanistycznych – niesie ze sobą jednak wiele interesujących zjawisk ideologiczno-przestrzennych, których wspólnym mianownikiem jest nie tyle zaspokojenie potrzeb mieszkaniowych, ile w pierwszym rzędzie ich powtórne zdefiniowanie oraz ukształtowanie zgodnie z nowoczesną koncepcją człowieka wyzwolonego, czy to w sensie ogólnym – jak chciał Marinetti – z jarzma powolności typowego dla przedindustrialnej egzystencji, czy też – jak życzyli tego sobie ideologowie i architekci komunizmu – z historycznego bagażu klasowego zniewolenia. Nie jest więc przypadkiem, że symbolem późnonowoczesnego budownictwa stał się blok mieszkalny, który – jak żadna inna konstrukcja przestrzenna – oparty jest na tak cenionym przez modernistycznych architektów wszechobecnym kącie prostym, na cześć którego Le Corbusier napisał nawet poemat<sup>1</sup>. Jak ujął to Wade Graham w swojej książce *Miasta wyśnzione*, „namnażanie się [bloków] świadczy tyleż o wspólnych pragnieniach, ile o wspólnych potrzebach uczestniczenia w nowoczesnym świecie poprzez przyjmowanie nowoczesnych technik i form budowlanych”, których „urok tkwi w fakcie, że wzięły się z utopijnego pragnienia, równie przemożnego jak wszystkie pozostałe w utopijnym kanonie, ocalenia świata przed jego miejskimi błędami”<sup>2</sup>.

Trudno zatem za zbieg okoliczności uznać fakt, iż w swym wymiarze budowlanym koncepcja nowego człowieka znalazła bodaj najbardziej podatny grunt w okółerewolucyjnej Rosji, a w konsekwencji – w komunistycznych krajach daw-

---

1. Le Corbusier, *Le Poeme De L'Angle Droit*, Hatje Cantz, Berlin 2012.

2. Wade Graham, *Miasta wyśnzione*, przeł. Anna Sak, Karakter, Kraków 2016, s. 99.

nego bloku wschodniego, gdzie stopień zaangażowania państwa w powszechną rekonstrukcję zwyczajów mieszkaniowych pod szyldem nowego ładu nie miał sobie równych. W Rosji w typowo modernistyczny sposób idee społeczne zostały połączone z impulsami artystycznymi, o czym świadczy chociażby zainicjowany przez Włodzimierza Tatlina konstruktywizm, postulujący odrzucenie sztuki autonomicznej na rzecz misji społecznej, który okazał się jednym z najistotniejszych komponentów architektury modernistycznej, nie tylko w swym wschodnioeuropejskim wymiarze, ale także inspirując takie nurty jak Bauhaus czy niektóre postulaty Międzynarodowego Kongresu Architektury Nowoczesnej znanego powszechnie jako CIAM.

Do ciekawego zjawiska dochodzi zatem w momencie, w którym proces planowania przestrzeni zostaje wyzwolony z ograniczeń narzuconych przez „reakcję” wymuszoną przez środowisko naturalne, wymogi ekonomiczne lub dostępność materiałów konstrukcyjnych. Gdy z procesu planowania znika „czynnik reakcji”, jedynym ograniczeniem wizji architektury kolejnego Nowego Jeruzalem staje się bieżąca ideologia tożsamości nowego podmiotu, często przykryta misją religijną, społecznym przesłaniem lub obietnicą spełnienia politycznego planu. I właśnie w tym momencie do głosu dochodzi element utopijny. Zwolniona ze służalczej wobec rzeczywistości roli, utopijna idea przejmuje filozoficzną kontrolę nad koncepcją przestrzeni, dyktując często idealistyczne wizje miejskich lub podmiejskich przestrzeni i tworząc narrację wiecznego poszukiwania czegoś, co w jednej ze swych ostatnich powieści J. G. Ballard określił jako „nieprawdopodobne cele podróży”, choć angielski oryginał („impossible destinations”), nawet przetłumaczony dosłownie jako „niemożliwe destynacje” lub, nieco bardziej metaforycznie, „nierealne przeznaczenia”, znacznie trafniej oddaje tu ideę niemożliwości ich osiągnięcia<sup>3</sup>.

A ponieważ, ujmując problem historycznie, utopie architektoniczne – również te zawarte w tekstach literackich czy filmowych – od zawsze związane były ściśle z wizjami społecznymi, często zresztą wprost manifestowanymi w architektonicznych postulatach, uzasadniona wydaje się analiza związku pomiędzy utopią a architekturą w kategoriach wielowarstwowego sprzężenia zwrotnego, w którym granice pomiędzy nimi są nie zawsze klarowne, a wzajemne inspiracje często podążają wzdłuż zawiłych ścieżek filozofii, literatury czy ideologii, by wspomnieć zaledwie kilka spośród wielu ich wspólnych obszarów. Gdy powołać się na myśli Nathaniela Colemana, który zauważa, że „wzorcową architektura jest *zawsze* częścią jakiejś potencjalnej całości wyobrażonej przez jej architekta, całości, która

---

3. James G. Ballard, *Królestwo nadchodzi*, przeł. Piotr Grzegorzewski, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2007, s. 5. Wersja oryginalna: James G. Ballard, *Kingdom Come*, Harper Perennial, London 2007, s. 3.

służy jako organizacyjny model [...] postrzegany jako częściowa utopia”<sup>4</sup>, wydaje się, że możemy nieco zmodyfikować tradycyjną interpretację architektonicznych artefaktów i dostrzegać w nich nie tylko oczywiste walory estetyczne, funkcjonalne, inżynierskie czy nawet polityczne, ale również, o ile nie przede wszystkim, ukryte ślady utopijnych wizji i pragnień, historii przyszłych społeczeństw zamieszka-nych przez nowych ludzi wyzwolonych spod uciążliwego kagańca teraźniejszości. W tym kontekście zarówno wizje modernistyczne, jak i postmodernistyczne – zwłaszcza te, które za cel stawiają sobie zapewnienie zbiorowego lokum większej części populacji – mogą być odczytywane jako swoiste teksty kulturowe głoszące wizje przyszłych idealnych społeczeństw. Jak chociażby zbudowana w oparciu o progresywne ideały Karty Ateńskiej Brasilia, metropolia na planie samolotu z oddzielnymi od siebie obszarami mieszkalnymi, instytucjonalnymi i przemysłowymi, zapewniająca swym mieszkańcom ponadprzeciętną ilość przestrzeni, choć jednocześnie – właśnie ze względu na duże odległości pomiędzy strefą zamieszkania a budynkami użyteczności publicznej – wymuszająca nowe, zmechanizowane formy wewnątrzmięskiej mobilności.

Kłopot jednak w tym, że przy bliższym spojrzeniu niemal każda utopia, zarówno architektoniczna, jak i literacka, odsłania swoją ciemną stronę, zwykle zdeterminowaną swym bezkompromisowym podejściem i opartą na przekonaniu iż, „najwyższy porządek, który proponuje *musi* zostać w pełni zrealizowany”<sup>5</sup>, zamieniając tym samym utopijny projekt w przedsięwzięcie o częściowo totalitarnym charakterze. Nawet historyczne spojrzenie na różnorodne reprezentacje utopii – od obrazów poprzez budynki, literaturę, film, a na grach komputerowych kończąc – ujawnia jej potencjalnie totalitarne aspiracje nie tylko poprzez podkreślenie społeczno-architektonicznych ideałów, ale także poprzez zwrócenie uwagi na niepożądane elementy nowego porządku. Utopie powinniśmy zatem odczytywać nie tylko w świetle ich widocznych aspektów, ale w pierwszym rzędzie, poszukując tych elementów, których w utopijnych wizjach brakuje, bądź które z danego utopijnego świata znikają lub nawet się w nim nigdy nie pojawiają, wprowadzając na utopijną scenę jej ponure alter ego – dystopię.

## Rys historyczny: bulwary i podziemia

*Miasto idealne*, włoski obraz z końca piętnastego stulecia przypisywany Fra Carnevalemu, może posłużyć tu jako szczególnie trafna ilustracja wspomnianego przejścia od utopijnych wizji do dystopijnych zagrożeń, głównie ze względu

---

4. Nathaniel Coleman, *Utopias and Architecture*, Routledge, Oxon 2005, s. 2. Kursywa w oryginale. [Przeł. M.M.].

5. Coleman, *Utopias and Architecture*, s. 2. Kursywa w oryginale. [Przeł. M.M.].

na fakt, iż problem przestrzeni miejskiej traktuje w sposób nieco ekstremalny (Ryc. 1). Metropolitalną perspektywę wyznaczają nie tylko perfekcyjnie symetryczne linie zwieńczone trzema monumentalnymi budynkami – łukiem triumfalnym, teatrem i świątynią – podkreślające rangę władzy wojskowej, odpowiedniej rozrywki i duchowego rozwoju. Cztery pomniki na pierwszym planie określają także prawidłową postawę moralną, symbolizując cztery obywatelskie cnoty: sprawiedliwość, skromność, hojność i odwagę. Całość tworzy precyzyjny przepis na społeczeństwo niemal doskonałe, którego ideały wyraża harmonijny plan architektoniczny. I jedyną rzeczą, której na obrazie brakuje, są ludzie – poza kilkoma prawie niedostrzegalnymi postaciami przytłoczonymi laboratoryjną czystością miejskiej przestrzeni, obraz uderza wręcz nieobecnością ludzkich figur, nieco ironicznie zamieniając miasto idealne w miasto wymarłe. Sterylny miejski krajobraz staje się zatem swym własnym punktem odniesienia, którego nie może zainfekować czynnik ludzki. Postacie ludzi, ulokowane zresztą dość przypadkowo w różnych zakamarkach placu, to jedyny element krajobrazu, który zakłóca doskonałą symetrię miasta. W architekturze miasta doskonałego nie tylko nie ma miejsca dla niedoskonałych mieszkańców – nie ma w nim miejsca dla mieszkańców w ogóle.

Idąc zatem tropem poszukiwań tego, czego w utopijnych wizjach brakuje, można by zaryzykować stwierdzenie, że Carnevale mimochodem powiedział nam coś niepokojącego o samej utopii jako idei na ponad trzydzieści lat przed tym, zanim świat poznał jej nazwę w tytule książki Tomasa Morusa wydanej w 1516 roku: w ostatecznym rozrachunku w utopii nie ma miejsca dla ludzi, o ile nie będą oni gotowi zmodyfikować swych tożsamości zgodnie z wymogami całej serii społeczno-egzystencjalnych oczekiwań wyznaczonych przez wyidealizowane kryteria utopii samej w sobie. W tym świetle, paradoksalnie na przekór swym renesansowym korzeniom, utopia okazuje się wynalazkiem na wskroś antyhumanistycznym. W swym architektonicznym wymiarze zakłada bowiem nie tylko modyfikację przestrzeni, ale przede wszystkim obowiązkową rekonstrukcję podmiotu, który chciałby tę przestrzeń zamieszkiwać.



Ryc. 1. *Miasto idealne*, obraz przypisywany Fra Carnevalemu, 1480–1484.

Podjmując historyczną podróż przez reprezentacje utopii, można zauważyć, iż w późniejszych utopiach element antyhumanistyczny jest sukcesywnie coraz bardziej widoczny. Przy bliższym spojrzeniu na klasyczne dzieło Tomasza Morusa widać wyraźnie, że na terenie Utopii pod gładką powierzchnią perfekcyjnej organizacji przestrzenno-społecznej (na wyspie znajdują się pięćdziesiąt cztery identyczne miasta, z których każde podzielone jest na cztery równe części) czają się znacznie mniej perfekcyjne ograniczenia swobód obywatelskich, jak chociażby niemal przymusowa eutanazja w przypadku choroby lub starości, cudzołóstwo karane śmiercią, legalne niewolnictwo czy też niemal całkowity zakaz podróży. Okazji do mniej politycznie poprawnych uciech jest zresztą w Utopii niewiele, ponieważ „[n]ie ma tam ani jednej winiarni czy piwiarni, ani domu rozpusty, nie ma żadnej sposobności do zepsucia, żadnych brudnych nor ani tajemnych schadzek. Ciągły dozór publiczny zmusza wszystkich bądź do ustalonej zwyczajem pracy, bądź do przyzwoitej rozrywki”<sup>6</sup>.

Inne klasyczne utopie z zadziwiającą konsekwencją powielają ten sam rozdzźwięk pomiędzy rzekomym dobrem ogółu a restrykcjami wobec swobód jednostki, która musi rzec się chęci odwiedzenia „winiarni [...], piwiarni [czy] domu rozpusty” na rzecz zachowania nieskalanego wizerunku kolektywnej utopijnej szczęśliwości. Architektura *Miasta Słońca* Tommasa Campanello (1602) łączy w sobie elementy edukacyjne i obronne poprzez umieszczenie rysunków dydaktycznych na siedmiu ścianach swych militarnych umocnień mających zapewnić bezpieczeństwo swoim mieszkańcom. Ci jednak nie mogą posiadać prywatnej własności, kobiety traktowane są jak wspólne dobro, a każdy obywatel nosi ten sam rodzaj zuniformizowanej odzieży. Najpopularniejsze osiemnastowieczne utopie – *Przypadki Robinsona Kruzo* Daniela Defoe (1719) oraz *Podróże Guliwera* Jonathana Swifta (1726) – pomimo faktu, iż nie znajdziemy w nich wielu utopijno-architektonicznych dylematów – w sposób oczywisty promują jednak podział ludzkości na władców i niewolników, dodatkowo podszyty poczuciem obrzydzenia wobec ludzkiego ciała, który to podział wpływa jednoznacznie na sposób organizacji, jeśli nie przestrzeni samej w sobie, to z pewnością całej serii relacji społecznych, które się w tej przestrzeni odbywają.

Można by zatem zastanowić się, czy w świetle zainfekowania oryginalnej koncepcji utopii przez totalitarne impulsy już na etapie jej powstawania, termin „dystopia”, zwerbalizowany po raz pierwszy przez Johna Stuarta Milla w 1868 roku w trakcie przemówienia w Izbie Gmin, nie pojawił się przypadkiem zbyt późno jako potencjalne określenie inherentnych aberracji zakorzenionych w utopii od początku jej istnienia. To prawda, określenie Milla pojawiło się w kontekście krytyki ówczesnego angielskiego rządu i jako takie nie niosło ze sobą szerszych kulturowych konotacji, z którymi kojarzymy go dzisiaj. Nie jest jednak chyba

---

6. Tomasz Morus, *Utopia*, przeł. Kazimierz Abgarowicz, Daimonion, Lublin 1993, s. 46.

dziełem przypadku, że termin ten pojawił się w okolicach połowy dziewiętnastego wieku, czyli epoki, która – ze względu na skutki galopującej rewolucji przemysłowej – była świadkiem radykalnych i bezprecedensowych zmian niemal we wszystkich aspektach życia, które z kolei, jak celnie zauważył Paul Virilio, przypadły na moment, kiedy „zobaczyliśmy [...] jak z konia człowiek przesiada się do pociągu i to w tym samym czasie, kiedy ów człowiek odkrył, że jakimś dziwnym trafem sam pochodzi od człekokształtnego małpoluda”<sup>7</sup>.

Odniesienie Paula Virilia do teorii ewolucji Darwina wprowadza swego rodzaju równowagę na oficjalnym horyzoncie wiktoriańskiego optymizmu dyskretnie wzbogaconego poczuciem imperialnej wyższości, którą najlepiej chyba ilustrował wzniesiony w 1851 roku w Londynie Pałac Kryształowy. Zbudowany z nowatorskich jak na owe czasy materiałów, takich jak szkło i stal, budynek był podwójnym cudem. Nie tylko gościł trwającą trzy lata (1851–1854) Wielką Wystawę, na której zaprezentowano najwybitniejsze osiągnięcia światowej techniki i kultury, z których połowa była zresztą brytyjskiego pochodzenia, choć zdarzały się też zagraniczne perełki, jak chociażby skonstruowana przez Izraela Abrahama Staffela, Polaka żydowskiego pochodzenia, maszyna licząca uznana na wystawie za najlepsze urządzenie tego typu. W tym aspekcie budynek potwierdzał niekwestionowaną wówczas pozycję Anglii jako lidera światowego postępu, jednocześnie pobrzmiewając echem słynnego powiedzenia Samuela Johnsona, że jeśli człowiek zmęczony jest Londynem, to znaczy, że zmęczony jest życiem, Londyn bowiem ma w sobie wszystko, co życie może zaoferować. Co ważniejsze jednak, ze względu na swoją nowatorską konstrukcję, Pałac wyznaczył kierunek inżynierskiego postępu, stanowiąc milowy krok w stronę architektury modernistycznej opartej na prymacie funkcji wobec formy, której praktycznym ucieleśnieniem było zastosowanie na niespotykaną dotąd skalę żeliwa i szkła okiennego, przepowiadając tym samym przyszłość wielkomiejskiego budownictwa (Ryc. 2).



Ryc. 2. Pałac Kryształowy, Londyn.

7. Paul Virilio, *Negative Horizon. An Essay in Dromoscopy*, przeł. Michael Degener, Continuum, London 2005, s. 42. [Przeł. M.M.].

Ale futurystyczny urok Pałacu nie był w stanie zagłuszyć co bardziej pesymistycznych tonów uwolnionych przez teorię Darwina i pobrzmiwających w społeczno-literackim dyskursie epoki. Architektura, jaką widzimy w późnowiktoriańskiej fikcji, opowiada zgoła inną historię, bardzo różną od sterylnej narracji postępu pełnej stali i szkła. Dorian Gray z powieści Oscara Wilde'a (1891) szuka zapomnienia w podejrzanych barach i podziemnych palarniach opium, Dr Jekyll – mroczny bohater historii Roberta L. Stevensona (1886) – odkrywa tajemnice ludzkiej natury w prywatnym laboratorium, zaś bezimienny narrator *Wojny światów* H.G. Wellsa (1898) szuka schronienia przed marsjańską inwazją w opuszczonych piwnicach zrujnowanych domów. Oficjalna ideologia wiktoriańskiej moralności, technologicznej dumy oraz tej nieprzetłumaczalnej mieszaniny powagi i energii, jaką zawiera pojęcie „earnestness”, a które wyznaczało etyczno-społeczny horyzont epoki uosabiany przez samą Królową Wiktorię, najwyraźniej przegrywa w konfrontacji z wypartymi w ciągu dnia popędami i namiętnościami. Te ostatnie bowiem – choć na moment usunięte ze świadomości – wracają po zmroku, z całą mocą odkrywając jedyną odpowiednią dla siebie architekturę: ciemny pokój, mroczny bar, ponure laboratorium czy zrujnowany dom. Niezachwiana wiara w technologiczny postęp, jaki przynieść miała rewolucja przemysłowa, również nie pozostaje bez skazy na wiktoriańskim horyzoncie. O ile tacy twórcy jak William Blake, Charles Dickens czy John Ruskin zwracali uwagę na społeczne konsekwencje rewolucji przemysłowej, która w swej obsesji rozwoju technologicznego żeruje na niewinnych jednostkach (Blake, Dickens) oraz niszczy naturalne piękno angielskiego krajobrazu (Ruskin), o tyle dla nieco mniej znanych twórców pokroju Richarda Jefferiesa rozwój przemysłowy stanowi preludium do apokalipsy. Jego postapokaliptyczna powieść *After London* (1885) opisuje Anglię zmienioną na skutek bliżej niesprecyzowanej katastrofy w nieskończony las zamieszkały przez nowe gatunki zwierząt i zdegenerowanych półdzikich ludzi, sam Londyn zaś – pełen cudów architektonicznych w rodzaju Pałacu Kryształowego i symbol niekwestionowanego postępu – zostaje zatopiony w toksycznym jeziorze, które pochłonęło wszystkie jego ulice, place i budynki.

### Architektura opresji

Jeśli zatem przyjmiemy hipotezę, że utopia – ilustrowana nie tylko konkretnym tekstem czy budynkiem, ale przede wszystkim stanowiąca wyraz dominującej ideologii postępu, technologii i społecznej harmonii – nie jest do końca wolna od swojego dystopijnego elementu, to okaże się wówczas, iż samo pojęcie utopii z definicji zawiera w sobie mniejszą lub większą dawkę swego własnego przeciwieństwa, swoją własną ciemną stronę. Pogląd ten nie jest bynajmniej odosobniony.



John Carey, we wstępie do opracowanej przez siebie antologii tekstów utopijnych, w podobnym duchu zauważa, że „wymaginowane dobre miejsca i wymaginowane złe miejsca są wszystkie utopiami”<sup>8</sup>. I o ile takie poszerzenie semantycznego pola utopii pojmowanej tradycyjnie wydaje się łatwiejsze do zidentyfikowania w reprezentacjach literackich, to już – przynajmniej na pierwszy rzut oka – obecność elementu dystopijnego w projektach architektonicznych wydaje się nieco bardziej problematyczna.

A jednak, gdy przyjrzymy się bliżej nawet najbardziej znanym współczesnym deklaracjom architektonicznym, okaże się, że pomimo ich zdecydowanie postępowego wydźwięku nawet one nie są całkowicie wolne od swojej ciemnej strony. Kluczowa dla dwudziestowiecznej architektury Karta Ateńska, opublikowana przez Le Corbusiera w 1943 roku i podsumowująca trwającą od ponad dekady dyskusję na temat zasad i misji nowoczesnej architektury, jaka toczyła się w trakcie licznych spotkań CIAM-u, poddana skrupulatnej lekturze również ujawni swój dystopijny wymiar.

Pod wieloma względami Karta Ateńska stanowi przełomowy wyraz postępu i demokratyzacji idei przestrzeni mieszkalnej, zwłaszcza kiedy porównamy standardy, jakie proponuje, z dziewiętnastowiecznymi koncepcjami budownictwa publicznego. Z drugiej jednak strony jej postulaty zawierają liczne sugestie, które można określić jako na wskroś polityczne i wyraźnie pobrzmiewające echem utopijnej bezkompromisowości, o której wspominał Nathaniel Coleman. Być może dlatego właśnie idee Karty znalazły dla siebie tak podatny grunt w krajach dawnego bloku wschodniego, gdzie powszechna mobilizacja budowlanych sił i środków stanowiła istotny element nowego socjalistycznego ładu. Punkt 28 mówi wprost, iż „[n]ależy w pełni wykorzystać techniki nowoczesnego budowania w konstruowaniu wieżowców”<sup>9</sup>, co w praktyce stanowi oczywiście zachętę do włączania setek, a czasem nawet tysięcy obywateli do wielopiętrowych betonowych budynków, co już samo w sobie stanowić może zarzewie potencjalnych konfliktów. Ich uniknięcie możliwe jest jedynie poprzez emancypację indywidualnej świadomości i gotowość do zarówno praktycznych, jak i ideologicznych kompromisów zgodnie z utopijno-totalitarną zasadą poświęcania własnych swobód na rzecz dobra ogółu. Proces ten, jak widać chociażby w klasycznych utopiach literackich – Morusa, Campanelli, Bacona – stanowi nieodzowny element każdego ładu społecznego o nawet nieznacznej utopijnej inklinacji, nie mówiąc o większych projektach

---

8. John Carey, *Introduction*, w: *The Faber Book of Utopias*, red. John Carey, Faber and Faber, London 1999, s. xi. [Przeł. M.M.].

9. Le Corbusier, *The Athens Charter*, przeł. Anthony Eardley, Grossman, Nowy Jork 1973, sekcja II, punkt 28. <<https://modernistarchitecture.wordpress.com/2010/11/03/ciam's-'the-athens-charter'-1933/>> (19.07.2017). [Przeł. M.M.].

społecznych, których zasadniczym założeniem jest świadoma redukcja własnych potrzeb – czyli, w szerszym ujęciu, modyfikacja własnej społecznej tożsamości – w imię wyższego celu. W praktyce cel ten oznacza samodzielne zniwelowanie całego szeregu indywidualnych różnic – religijnych, edukacyjnych, klasowych – by osiągnąć stan harmonijnego współistnienia w zgodzie z ideologiczno-utopijnymi założeniami konkretnego projektu mieszkaniowego.

Podążając tropem innych ideałów nowoczesności promujących stworzenie „nowego człowieka” wyzwolonego, między innymi, z ciężaru historycznej spuścizny, Karta oferuje bardzo wyraźny rozbrat z kwestią dziedzictwa architektonicznego: „[...] powtórne wykorzystanie przeszłych stylów architektonicznych w tworzeniu nowych struktur na obszarach historycznych z powodów estetycznych niesie ze sobą katastrofalne skutki. Nie należy tolerować dalszego wprowadzania takich zwyczajów w jakiegokolwiek formie”<sup>10</sup>. „Nowy człowiek”, stworzony podług ideałów nowoczesnej architektury, jest zatem wolny od tyranii narzuconej przez społeczną stratyfikację, którą owa architektura kwestionuje, dając wszystkim równe możliwości zagospodarowania swych równych powierzchni mieszkaniowych, i w ten sposób anulując piętno historycznych podziałów. Jednocześnie historycznie obciążone „przeszłe style architektoniczne” – reprezentowane chociażby przez dziewiętnastowieczne kamienice czynszowe – stają się symbolami społecznej opresji, która, oddelegowana w historyczną przeszłość, zaznacza swoją obecność jedynie w kategoriach estetycznych.

Biorąc pod uwagę fakt, że co najmniej dwa postulaty Karty – zniwelowania społecznej stratyfikacji oraz odrzucenia wszelkich form historycznego determinizmu – idealnie wpisują się w ideologię komunistyczną, trudno dziwić się, że modernistyczne ideały kolektywno-blokowego współistnienia stały się niezwykle popularne w powojennej rzeczywistości politycznej krajów środkowo-wschodniej Europy. Oficjalna ideologia partii była przecież niezwykle żywo zainteresowana nie tylko stworzeniem nowoczesnych mieszkań dla ludu pracującego miast i wsi, których migracja do ośrodków przemysłowych wymagała nowych przestrzeni mieszkalnych, do dziś zresztą często określanych mianem „sypialni” dla robotników licznych fabryk i okręgów przemysłowych zasilających szeregi nowego proletariatu, jak choćby Nowa Huta czy Tychy. Z perspektywy relacji utopijno-architektonicznych znacznie ważniejsze było jednak stworzenie „nowego człowieka” – jednostki na wskroś świadomej swojego wyzwolenia z kajdan dawnej burżuazyjnej opresji i historycznych zaszłości, z optymizmem patrzącej w socjalistyczną przyszłość, nawet jeśli ów widok przesłaniała nieco ściana identycznego budynku na identycznym osiedlu, a dzielenie owej nowej socjalistycznej

---

10. Le Corbusier, *The Athens Charter*, sekcja II, punkt 70. [Przeł. M.M.].

przestrzeni z setką nie zawsze równie świadomych klasowo sąsiadów na co dzień nie zawsze było łatwe, zwłaszcza po godzinie trzynastej.

Historia miast regionu Górnego Śląska trafnie ilustruje powyższe procesy. Dynamicznie rozwijające się od końca dziewiętnastego wieku wokół kopalń i hut miasta wyewoluowały w Górnośląski Okręg Przemysłowy, którego „cywilne” zaplecze obejmuje konurbacja górnośląska, na którą składa się ponad dwadzieścia miast, a populacja – w zależności od przyjętych kryteriów – waha się w okolicach trzech milionów ludzi. Przy największej w kraju gęstości zaludnienia nie dziwi popularność dużych osiedli mieszkaniowych, spośród których wiele powstało zgodnie z dyrektywami Karty Ateńskiej. Jednym z nich jest Osiedle Tysiąclecia (Ryc. 3) zlokalizowane w północnej części Katowic, stolicy regionu. Wzniesione w latach 1961–1982 i oryginalnie planowane na 60 000 ludzi, Tysiąclecie jest dziś miejscem życia ok. 25 000 osób, które zamieszkują ponad czterdzieści wieżowców. Zgodnie z wytycznymi Karty dotyczącymi konieczności uwzględnienia obszarów zieleni w bezpośredniej bliskości tego typu budynków, tuż obok popularnego Tauzena znajduje się Wojewódzki Park Kultury i Wypoczynku, jeden z największych parków miejskich w Europie, niemal dwukrotnie większy od nowojorskiego Central Parku.



Ryc. 3. Osiedle Tysiąclecia, Katowice. Fot. M.M.

Pomimo modernistycznych aspiracji jego twórców – które to określenie w świetle dotychczasowych wywodów staje się niemal synonimem słowa „utopijny” – osiedle nie ustrzegło się typowych dla tego rodzaju struktur problemów przemocy i wandalizmu. Jednak ze względu na swoją lokalizację, bliskość parku, kluczowych węzłów komunikacyjnych, centrum miasta i kompleksów handlowych oraz ogólny rozwój regionu, staje się coraz bardziej atrakcyjnym miejscem zamieszkania, o czym świadczą chociażby nowe inwestycje budowlane na jego terenie określane mianem „Nowego Tysiąclecia”. Szansa, że osiedle podzieli los wyburzanych w zachodniej Europie kompleksów tego typu, jest zatem minimalna. Nie grozi więc Tauzenowi los słynnego osiedla Pruitt-Igoe w St. Louis w Stanach

Zjednoczonych, które – choć również zbudowane na podstawie wytycznych CIAM-u – zostało spektakularnie wyburzone w 1972 roku, i którego zniszczenie, według słów Charlesa Jencksa, stanowiło symboliczny koniec architektury modernistycznej<sup>11</sup>.

Niezależnie od wszystkich politycznych i ekonomicznych różnic, jakie dzielą rzeczywistość gospodarczo-kulturową Ameryki początku lat siedemdziesiątych i współczesnych postkomunistycznych/wczesnokapitalistycznych państw Europy centralnej, możemy także zaobserwować pewną wspólną dominantę kulturową, którą oba systemy dzielą. Najogólniej mówiąc, dominanta ta wiąże się z upadkiem wschodnio-europejskiego socjalizmu, nie tylko jako systemu politycznego, ale przede wszystkim ekonomicznego, i jego zastąpieniem przez wolnorynkową liberalną demokrację, której jednym z głównych elementów jest technologiczny konsumeryzm oraz stopniowe zastępowanie tradycyjnej produkcji materialnej „systemem akumulacji, w którym [praca] jest oparta na wiedzy i kreatywności, innymi słowy na formach inwestycji niematerialnych”, a który to system zyskał miano kapitalizmu kognitywnego<sup>12</sup>. Zarówno wspomniana dominanta technologiczno-konsumerystyczna, jak i kapitalizm kognitywny pozostają w ścisłym związku z bezprecedensowym przyspieszeniem rozwoju kultury nowych mediów, niemal powszechną dostępnością do technologii komunikacyjnych i transportowych oraz nowym rodzajem praktyk społecznych łącznie ze sposobami organizowania własnej przestrzeni życiowej, które coraz częściej odbywają się w sferze wirtualnej.

## Wirtualne habitaty

Z oczywistych względów trudno w tym miejscu pokusić się o nawet powierzchowną analizę przyczyn i konsekwencji całego szeregu zmian, jakie technologiczny konsumeryzm, ulokowany na szerszym horyzoncie kapitalizmu kognitywnego, ze sobą niesie. Gdybyśmy jednak postanowili zrozumieć sens owych konsekwencji poprzez analizę ich kulturowej genezy, można by chyba zaryzykować stwierdzenie, iż pozostaje on w ścisłym związku ze zjawiskiem „spektakularyzacji” zachodniego społeczeństwa, procesu zidentyfikowanego już w połowie lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia przez Guya Deborda, którego książka, *Społeczeństwo spektaklu* (1967), stanowi do dziś o tyle niepokojącą, ile inspirującą analizę zachodniej kultury.

---

11. Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, London 1984, w: *The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought*, red. Stuart Sim, Icon Books, Cambridge 1998, s. 81.

12. Y. Moulrier Boutang, *Cognitive Capitalism*, Polity Press, Cambridge 2011, s. 15, cyt. za: Andrzej Szahaj, *Kapitalizm kognitywny jako ideologia*, „Etyka” 48/2014, <<http://etyka.uw.edu.pl/archiwum/kapitalizm-kognitywny-jako-ideologia>> (09.12.2017).

W ogólnym ujęciu Debord wychodzi z założenia, że jesteśmy świadkami postępującego oddzielenia materialnego doświadczania rzeczywistości od sposobów i strategii jego reprezentacji. „Życie społeczeństw, w których panują nowoczesne warunki produkcji, przypomina olbrzymie zbiorowisko spektakli. Wszystko, co dawniej przeżywano bezpośrednio, oddaliło się, przybierając postać przedstawienia”<sup>13</sup>, brzmi otwierająca wywód Deborda pierwsza z dwustu dwudziestu jeden tez książki. I choć Debord świadomie odsłaniał polityczne kulisy spektakularnego społeczeństwa, by – jak napisał we wstępie do kolejnego francuskiego wydania książki – celowo mu zaszkodzić<sup>14</sup>, jego diagnozy okazały się niezwykle inspirujące dla całego nurtu postmodernistycznych rozważań na temat procesu stopniowego odrealniania rzeczywistości, jaki przypadł w udziale zachodniej kulturze doby późnego kapitalizmu.

Trudno nie dostrzec także związku pomiędzy wizją Deborda a koncepcjami Jeana Baudrillarda, którego takie pojęcia jak „symulakrum” czy „hiperrzeczywista próżnia” – pomimo istotnych różnic, zwłaszcza w wymiarze politycznym – wpisują się niewątpliwie we wspólny dla obu myślicieli nurt krytyki koncepcji rzeczywistości, zwłaszcza w jej postmodernistycznym ujęciu. Dla Baudrillarda, cały szereg medialno-technologicznych ingerencji w proces doświadczania rzeczywistości w znacznym stopniu przedefiniował ontologiczny status tej ostatniej, która zobligowana została do spełnienia nowego egzystencjalnego wymogu, by być „widzialną, zbyt widzialną, bardziej niż widzialną”<sup>15</sup>. Konsekwencje owego nadmiaru widzialności Baudrillard określa zresztą jako „obsceniczne”, nie tyle ze względu na ich bezpośredni charakter, ile z powodu unicestwienia sacrum: „[o]bsceniczność”, pisze Baudrillard, „zaczyna się w momencie, kiedy znika scena, znika teatr, znika iluzja, kiedy wszystko staje się natychmiast przejrzyste, widzialne, wystawione na surowe i nieubłagane światło informacji i komunikacji”<sup>16</sup>.

Oczywiście, w tym miejscu należałoby zatrzymać się i postawić pytanie, w jaki sposób owo zachwiane poczucie rzeczywistości wiąże się z dyskursem utopii oraz, co ważniejsze, w jaki sposób wpływa na reprezentacje architektoniczne, zwłaszcza w kontekście ich dystopijnego wymiaru. Odruchowa odpowiedź na drugą część tego pytania musiałaby uwzględnić odniesienie do architektury postmodernistycznej, przesyconej autoreferencyjnością, pastiszem i całą serią intertekstualnych odniesień połączonych eklektyczną zabawą stylem, ornamentem i perspektywą.

---

13. Guy Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. Mateusz Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 33.

14. Guy Debord, *Preface to the Third French Edition*, w: *Society of the Spectacle*, przeł. Donald Nicholson-Smith, Zone Books, New York 1995, s. 10.

15. Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, przeł. Bernard Schutze, Caroline Schutze, Semiotext(e), New York 1988, s. 22. [Przeł. M.M.].

16. Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, s. 21–22. [Przeł. M.M.].

Ale kulturowa logika kapitalizmu kognitywnego, który po części wyznacza postmodernistyczny horyzont zdarzeń, sięga dalej niż tylko do wymyślnej estetyki postmodernistycznej architektury. W połączeniu z postindustrialnym naciskiem na cyrkulację i wymianę, miasto coraz rzadziej postrzegane jest w kategoriach namacalnej rzeczywistości architektonicznej pełnej materialnych artefaktów, a coraz częściej, jak zauważył Melvin Webber, jako „proces społeczny odbywający się w przestrzeni”<sup>17</sup>. Obserwacja ta pozwoliła mu na przedefiniowanie samej koncepcji miasta i określenie go jako „urbanistycznego nie-miejsca”<sup>18</sup>. Kognitywny kapitalizm – odpowiedzialny za translokację całego szeregu działań postmodernistycznego podmiotu do sfery wirtualnej – przełożony na język dyskursu społeczno-architektonicznego przynajmniej częściowo wyjaśnia więc ewolucję, jaką przechodzi podmiot z członka wymuszonej blokową rzeczywistością społeczności w odcieśnioną i anonimową jednostkę, której uczestnictwo w wirtualnych rytuałach komunikacyjnych przyczynia się nie tylko do rozluźnienia relacji typowych dla tradycyjnych społeczności, ale także do zmniejszenia rangi typowych dla owych społeczności traum, których kumulacja może być przyczyną potencjalnej agresji czy przemocy. Paradoksalnie zatem, oddelegowanie porcji tradycyjnych mikrosocjoekonomicznych relacji do sfery wirtualnej może w istotny sposób przyczynić się do rozładowania potencjalnych napięć, nieuchronnych w sytuacjach, kiedy większa grupa ludzi dzieli relatywnie niedużą przestrzeń. Przeniesienie aktywności społecznej z obszaru kontaktów personalnych do abstrakcyjnego świata technologiczno-konsumerystycznej cyrkulacji rodzi jednak pytanie o zmieniającą się naturę miasta, którego charakteru nie definiują już ideały funkcjonalności czy estetyki, lecz system sieci komunikacyjnych umożliwiających wszelkie formy technologicznie inspirowanych wymian, nie tylko informacji, ale również kapitału, ideologii, a nawet usług. Nowego, częściowo wirtualnego miasta nie definiuje już etos miejsca, ale metafora sieci, struktury pozbawionej typowych hierarchii i miejsc uprzywilejowanych, które w mieście tradycyjnym ilustruje na przykład relacja centrum-przedmieścia. Innymi słowy, miasto – pojmowane jako konurbacja sieci wymiany informacji – wyewoluowało i przeniosło wiele spośród swoich zwyczajowych aktywności na pozornie nieskończone i jednocześnie nieistniejące materialnie terytorium wirtualne, określenie architektury którego stało się nowym kulturowym i filozoficznym wyzwaniem.

Jako nowe wyzwanie wskazujące nowy rodzaj egzystencjalnej przestrzeni, wydaje się ono równie podatne na nasze lęki, jak i nadzieje, w podobnym stopniu

---

17. Melvin M. Webber, *The Urban Place and the Nonplace Urban Realm*, w: Scott Bukatman, *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Duke University Press, Durham 1993, s. 122. [Przeł. M.M.].

18. Webber, *The Urban Place...*, s. 89. [Przeł. M.M.].

inspirując utopijne i dystopijne wizje miast przyszłości wzniesionych wzdłuż nieskończonej infostrady. Dla Williama Mitchella dni tradycyjnej architektury są policzone, będzie ona bowiem musiała – zgodnie z duchem jego spostrzeżenia, że „cyberprzestrzeń to nowa architektoniczna promenada”<sup>19</sup> – ustąpić miejsca swej wirtualnej odpowiedniczce, która zamiast tradycyjnych materiałów budowlanych wykorzystywać będzie skomplikowane oprogramowanie służące wymianie informacji. Oto jak Mitchell opisuje miasto wirtualnej przyszłości:

Miasto to nie będzie zakorzeniane w żadnym konkretnym miejscu na powierzchni ziemi; kształtować je będą nie kryteria dostępności czy wartości gruntów, lecz zdolność przyłączeniowa i przepustowość łącza. Działające w znacznej mierze asynchronicznie, miasto to zamieszkałe będzie przez odcieleśnione i fragmentaryczne podmioty, które istnieją jako kolekcja aliasów i awatarów. Poszczególne miejsca skonstruowane będą wirtualnie za pomocą oprogramowania, zamiast fizycznych kamieni i drewna, a połączone ze sobą będą zawiązkami logicznymi w miejsce bram, pasaży i ulic.<sup>20</sup>

Jakkolwiek kontrowersyjna wizja Mitchella może wydawać się dziś, podkreśla ona jednak jedną z fundamentalnych cech właściwie każdej urbanistycznej utopii, a mianowicie nieodwracalne konsekwencje jej wprowadzenia w życie dla procesu kształtowania indywidualnej tożsamości mieszkańców miasta przyszłości. „[O]dcieleśnione i fragmentaryczne podmioty, które istnieją jako kolekcja aliasów i awatarów” są właśnie w ujęciu Mitchella owymi „nowymi ludźmi” przyszłości i chociaż tak radykalne, a nawet apokaliptyczne przekonfigurowanie ludzkiej tożsamości może przerażać nas dzisiaj, to proponując taką właśnie formę nowej urbanistycznej narracji Mitchell powiela jedynie podstawowe założenie wszystkich architektów, malarzy i pisarzy związanych z teoretyzowaniem przestrzeni miejskiej, od Fra Carnevalego do Le Corbusiera. Założenie mówiące o tym, że – niezależnie od tego, jak utopijną lub dystopijną przyszłość planujemy dla naszych miast – w samym akcie planowania naszych miejskich przestrzeni czai się już mniej lub bardziej wyidealizowana koncepcja tożsamości jej mieszkańca.

## Epilog. Cień miasta wymarłego

Czy spełnienia wizji podobnych do przepowiedni Mitchella należy niecierpliwie oczekiwać, czy wręcz przeciwnie, mieć nadzieję, że nigdy się one nie spełnią? Mimo wszystko odniesienia do „odcieleśnionych i fragmentarycznych podmiotów” kojarzą się bardziej z apokaliptycznym obrazem końca świata, jaki znamy,

19. William J. Mitchell, *City of Bits. Space, Place, and the Infobahn*, The MIT Press, Cambridge, MA, 1996, s. 24. [Przeł. M.M.].

20. Mitchell, *City of Bits...*, s. 24. [Przeł. M.M.].

niż ze spełnieniem utopijnego snu o społeczeństwie doskonałym, zamieszkującym równie doskonale miasto. Jednak nawet pobieżne spojrzenie na inne współczesne projekcje przyszłości – przynajmniej te proponowane przez kulturę popularną – pokazuje, że przepowiednie Mitchella nie są bynajmniej odosobnione. Apokaliptyczne krajobrazy, miasta spustoszone nieudanymi eksperymentami, hordy żywych trupów czy też rzeczywistość przeniesiona do cyberprzestrzeni, wszystkie te projekcje zawierają w sobie domyślną krytykę utopijnego postępu, który jest odpowiedzialny za niemal każdą z przedstawionych katastrof, zarówno tych dosłownych, jak i metaforycznych. Ale owe narracje przenika też nieodparta chęć naprawienia zniszczonego świata, chęć, która motywuje i inspiruje kolejne koncepcje lepszego społeczeństwa. Owo sprzężenie pomiędzy pragnieniem ziemskiego raju a strachem przed katastrofą, którą to pragnienie może wywołać, wydaje się zatem genetycznie wpisane nie tylko w utopię postrzeganą jako gatunek literacki, filmowy czy architektoniczny, ale także w utopię jako specyficzny rodzaj dyskursu, który – niezależnie od obaw, jakie ze sobą niesie, zwłaszcza kiedy przyjmuje formy bardziej ekstremalne – chcąc nie chcąc towarzyszy kulturze zachodu od samego jej początku, zmieniając utopię i dystopię w dwa oblicza tej samej twarzy.



Ryc. 4. *Dwanaście Małp*, reż. Terry Gilliam, dyst. Universal Pictures, USA, 1995.

W jednej z początkowych scen filmu Terry'ego Gilliana *Dwanaście Małp* (1995) bohaterka filmu, dr Kathryn Railly (Madeleine Stowe) uczestniczy w wykładzie na temat poezji. Wykład odbywa się w niewielkiej eleganckiej sali, której ściany zdobią klasyczne obrazy. W tym momencie dr Railly nie wie jeszcze, że na skutek niewłaściwie przeprowadzonego eksperymentu świat stanie wkrótce na skraju epidemii, która może pochłonąć miliony ofiar, a którą ona sama spróbuje powstrzymać z pomocą Jamesa Cole'a



(Bruce Willis), podróżnika w czasie, który przybył z przyszłości z misją powstrzymania pandemii. Na kilka dni przed potencjalną apokalipsą dr Raily w słuchuje się w egzaltowane słowa kobiety wygłaszającej wykład, za plecami której, w centralnym miejscu pomieszczenia, wisi *Miasto idealne* Fra Carnevalego.

