آلوار آلتو و مناظر اساطیری[1]

ویلیام کرتیس / فرزانهٔ طاهری

آلوار آلتو ، معمار بزرگ فنلاندی ، در سال 1898 به دنیا آمد و در سال 1976 درگذشت. در صدمین سال تولد او شاهد رخدادهایی در موطن او و نمایشگاهی بزرگ از آثار او در نیویورک بوده‌ایم. ممکن است تعجل برانگیز باشد اما کارهای او ـ احتمالاً به دلیل غنا و پیچیدگی‌شان ـ چنان که باید شناخته نشده‌اند.

ویلیام کرتیس ، منتقد انگلیسی ، کلید لازم برای گشودن راز این آثار و درک آنها را در اختیارمان گذاشته است و ما را به یاد این کلام مهم پل سزان می‌اندازد که گفته بود : «برای آنکه منظره‌ای را خوب بکشیم ، اول باید بنیانهای زمین شناختی آن را کشف کنیم».

آلوار آلتو معماری است غنی‌تر و جالب‌تر از آن که در مقولات نسبتاً تنگو محدودی بگنجد که مورخان خواسته‌اند آثارش را در آنها جای دهند. هر چه بیشتر و بیشتر به گذشته تعلق می‌یابد ، کیفیاتو طنین‌های دراز مدت جهان خلاقهٔ او بارزتر و بارزتر می‌شود.

هر چند آلتو بی‌تردید شخصیتی محوری در تاریخ معماری مدرن بوده است ، چند و چون دقیق سهمی که بر عهده داشته چون معمایی باقیم می‌ماند. هنوز باید کارها کرد تا اصول راهنمای معماری او کشف شود ، بناهای منفرد او و مت زمینهٔ آنها عمیقاً تحلیل شود ، و میزان تأثرز وسیع و متنوع او در معماران دیگر در سرتاسر جهان اندازه‌گیری شود.

ضمناً باید او را از چنگ برنامه‌های بسیار ساده انگارانه‌ای که بر او تحمیل کرده‌اند رهانید : از سرگذشتهای قهرمانانه‌ای که در نضهت مدرن به صورت استاندارد درآمده ؛ از ادعاهای التقاطیون پست مدرن ؛ افسانههای «هویت فنلاندی» (و اینها مشتی از خروارند).

شکی نیست که آلتو سنتی مدرن را گسترش داد و در ساختن آن سهیم بود ؛ شکی نیست که (همچون همهٔ «استادان مدرن») از منابع بسیاری الهام گرفت ؛ و نیز شکی نیست که به شرایط اجتماعی و طبیعی موطن خود عمیقاً پاسخ داد. اما ضمناً توانست

تصویر 1:آلوار آلتو، دیوار سیکلوپ،دلف، یونان ، 1929

از زمان و مکان خود فراتر رود و حتی از لحاظ رسانهٔ معماری و وضعیت بشری به نوعی جهانی شود.

منظره‌ای استعماری : شخصیتی با این ابعاد را باید در چندین مقیاس تاریخی بررسی کرد. یکی آلتوی واقعیت بود که می‌خواست واقعیت‌های اجتماعی متغیر زمانهٔ خود را متبلور سازد ، و بهتناقض‌هایی که مدرنیزاسیون ، صنعتی شدن و بازسازیدر مملکتش فنلاند در برابرش قرار می‌داد پاسخ دهد.

یکی هم آلتوی فرهنگ مدرنیسم بین‌المللی بود که به آن سرعت مفاهیم انقلاب‌های اخیر در هنر و معماری مدرن را درک کرد ، و در حاشیه بودن را با ایجاد سنتزی گزینشی و انتقادی که متعلق به خودش بود ، به یک امتیاز تبدیل کرد.

یکی هم آلتویی بود که رگه‌های فرهنگ معماری قرن نوزدهم و قرن بیستم اسکاندیناوی (از جمله نوکلاسیسم و رمانتیسم ملی) را در طی سالهای شکل‌گیری خود با هم جمع آورد ، و بعدها آنها را جزو زبان استعاری پر باری کرد که در ضمن بر نقاشی آبستره و مفاهیم فضایی کوبیسم هم تکیه داشت.

یکی هم آلتویی بود که درسهای اصلی معماری بومی را عمیقاً دریافت ، و از طریق ویرانه‌های یونان باتاسن به بنیادهای کلاسیسم بازگشت. و آلتوی جهان وطن هم بود که توانست با جهش‌های سریع بین شرق و غرب پل بزند ، وقارد بود ببیند که چایخانه‌های سنتی ژاپن و ، در عین حال ، ایده‌های روشنگرانهٔ

[1] مجله معمار شماره 4

مربوط به فرهنگ «بدون» به جستجوی خود او برای یافتن ریشه‌ها در «طبیعت» ربط دارند.

سنتز است که مهم است نه منابع ، وسر انجام هم آلتو جهان تازهای خلق کرد با زبا در خور آن. فراتبر از این جذب کردن‌ها و دگردیسی‌های مختلف هسته‌ای وجود داشت از ارزش‌هایی که احتمالاً در نظر تغییر کردنی نبودند. این ارزش‌ها را ، که بهبه‌ترین وجهی در خود آثارش محسوساند ، در بناها و اشیاء بسیاری فرهنگ‌ها و دوره‌ها تشخیص می‌داد.

آلتو با نگاه کردن ، تحلیل ، طرح زدن می‌آموخت ؛ نمونه‌هایی که مورد تحسین او بود ممکن بود ساده و فروتنانه یا قهرمانانه باشند. برخی از غنی‌ترین راه حلهایی که ارائه داد از ساده‌ترین چیزها الهام گرفته شده بود ؛ اینکه نور چطور می‌تواند وارد اتاق بیمارستان شود بی آنکه چشم بیمار را بزند ؛ تأثیر دماغهٔ قیق در شکل امواج ؛ احساس دست نهاده بر نردهٔ پلکان ؛ نحوهٔ نشستن و رفتار در مام سونا.

اما این تکه تکه‌ها در یک سلسله مرابت ، یک نظام خلاق ، ساختاری از روابط انتزاعی جای خود را می‌یابتند. نوعی «اسطوره» در قلب معماری آلتو جای داشت. اسطوره‌ای که از دریافته‌ای شهودی او از معنای نهادها ، دامان طبیعت و شهر ، جایگاه طبیعت و نقش تکنولوژی ، حس بنیادی انسان بودن در جهان بر می‌خاست.

و ترجمان این «اسطوره» نیز تصویری آرمانی شده از جامعه ، ایدهٔ مکان ، و نوعی منظرهٔ استعاری بود.

هیروگلیف‌ها و اندیشه نگاشت‌ها : نیروهای طبیعی به جهان آلتو جان می‌بخشید ، نیروهایی که او به گونه‌ای اساطیری ـ شاعرانه ، و به خاطر کیفیات روحانی آ»ها ، علاوه بر کیفیات جسمانی‌شان ، ادراک می‌کرد. و در جستجویش برای دستیابی به نظمی سیال ، منبع الهام اصلی را در نیروهای نور ، جاذبه و صدا ، حرکت از میان هوا ، آب و ماده یافت ـ و در هندسه‌ای که برای توصیف این پدیده‌ها به کار می‌رفت.

آلتو در پیکر انسان و کنشها و بر هم کنشهای او در فضا منبع نسبت‌ها ، ابعاد ، تقسیمات و تناسبات را کشف کرد که در تمام سطوح بناهایش از پله‌ها ، نرده‌ها ، نیمکت‌ها ، و قفسه‌ها ، تا حرکت‌های در مقیاس بزرگ‌تر در صفه‌ها ، محوطه‌ها ، مسیرهای حرکت و پیشروی و سطوح جشم‌انداز طبیعی حاکم بود.

یا شاید باید بگوییم که آلتو این کیفیات انسان وارگی را نه فقط با درک کامل فعالیت‌های روزمرهٔ آدم‌ها ، که نیز با تأمل عمیق مجدد در اهمیت و نقشاندازه‌ها ، هماهنگی‌ها و قالب‌های کلاسیک دوباره کشف کرد. چندان مایهٔ تعجب نیست که آلتو این همه شیفتهٔ ویرانه‌های تماشاخانهٔ یونان باستان بود.

طرح‌های سردستی او از سفر به دلفی یا تماشاخانهٔ دیونیزوس در آتن احساس غریزی او را دربارهٔ این «دمکراتیک»ترین نوع بناهای باستانی و منابع اساسی الهام آن القا می‌کند : بنای که شهری است اما باز جزئی است از منظرهٔ طبیعی ؛ جمعی است اما باز برای اندام انسان‌های منفرد تنظیم شده ؛ کلی وحدت یافته را می‌سازد اما باز با جهان وسیع‌تر طبیعت پیوند دارد.

معانی بسیاری در نظم کلی و جزئیات تک تک بناهای آلتو به صورت فشرده جمع آمده‌اند ؛ این بناها به نوعی عصاره‌اند ، در آنها عملکرد و سازه ایده و فرم ، ماده و اسطوره در هم آمیخته‌اند و در سطوح متعددی بر ذهن و حواس تأثیر می‌کنند. برای کشف معنای آنها (که باز فرار است) ، باید از ظواهر گذشت و به کالبد تفکر و احساس نهفته در آن زیر ، به قلمرو ایده‌های به طور اخص آرکیتکتونیک رسوخ کرد.

وقتی از میان لایهٔا می‌گذریم (لایه‌هیا واقعی و نیز استعاری) با تجریدی مواجه می‌شویم سرشار از پژواک‌های نیم نهفتهٔ تاریخ. خطوط در هم رفتهٔ ترسیمات و طرح‌های سر دستی او در سفرهایش در واقع مجموعه‌ای است از هیروگلیف‌ها که ادراکات او را به زبانی صوری‌تر تبدیل می‌کنند ؛ این طرح‌ها یک جور نوشتن در فضا هستند ؛ ضمناً برشی از عناصر نوعی و اصول سازمان دهندهٔ یک سبک شخصی را ارائه می‌دارند.

این زبان ، این سبک ، نیز خود در سطوح متعددی ، از سطح عملی تا شخصی تا شاعرانه ، عمل می‌کند. بارها و بارها آلتو به همان پیکربندی اساسی در پلان ، مقطع ، جزئیات باز می‌گردد و هر بار منطق عملی تازه و حیات تازه‌ای دز آنها می‌دمد. یکی از جالب‌ترین ویژگی‌های کار آلتو امتزاج امر نوعی با امر خاص ، سیستماتیک با منحصر به فرد است.

در جستجوی برای یافتن نظمی ورای نظم دلبخواهی ، نظم شخصی صرف ، یا ابزاری صرف ، باز هم طبیعت الهامبخش او بود : زیرا در طبیعت انواع زنده‌ای را می‌یافت که ظرفیتشان برای تنوع ، تشخیص و زیبایی تقریباً نهایی نداشت. عناصر زبان آلتو به او امکان می‌داد تا ترکیب‌های متعددی حول چند دور نمایهٔ اصلی معدو ایجاد کند.

راهبر این دور نمایه‌های نیز اخلاقی بود ، درکی بود از چگونه باید بودن هر چیز ، روش طراحی آلتو هم به همین ترتیب ظاهراً پیوسته در نوسان میان خاص به عام و عام به خاص بوده است ؛ و همواره این نوسان در جسجیو پیکربندی‌ای

بود با نوعی امساک بسیار ضروری : اندیشه نگاری‌ای که که تقاضاها و تناقض های متعدد یک موقعیت را در چند خط تنک که در وضعیت تنش شدید قرار دارند فیصله می‌دهد.

این خطها بردارهای تفکر معمارنهٔ آلتو بودند : نشانه‌ای از دینامیسم تخیل فضایی و خطوط اصلی منظره ذهنی او.

قزل‌آلا و جریان تند آب : تصویری درونی و زنده ، قواه‌ای محوری در دل طرح‌های موفق‌تر آلتو نهفته است که نیروی محرکه‌اش را در تمام فرمها و جزئیات می‌دواند ، از گسست‌ها ، صفحه‌ها و لایه‌بندی‌ها راه می جوید ، و در مفصلها و مقطع‌ها خود را کامل می‌کند.

دور نمایه‌ها خود را تحمیل می‌کنند ، درست مثل یک قطعه موسیقی از ساختار زیر بنایی عمیقی بر می‌آیند ؛ سپس در مقیاس‌های گوناگون در دال‌ها ، تیغه‌ها ، ستونها ، پله‌ها ، بازشوها تکرار می‌شوند. این ضربان آهنگین را می‌توان در سلطهٔ کلی آلتو بر ابزار بیانش یافت ، اما در ضمن بر یک نیت اصلی ، یک نوع ایدهٔ اساطیری تکیه دارد که به معنای اصلی هر بنا نزدیک است.

آلتو در جستارش قزل‌آلا و نهر کوهستانی اشاره‌ای مختصر به فریاد آفرینشگری خود می‌کد ؛ در این جستار او از فرایند طراحی کتابخانهٔ ویپوری سخن گفته که بین سال‌ها 1927 و 1935 در چند مرحله انجام شد و در واقع یک نوع گذار بسیار حساس بود که در آن موفق شد طرحواره‌های کلاسیک و مدرنیستی را در یک طرح واحد در آمیزد و در عین حال برخی از دور نمایه‌هایی را نیز در تمام عمرش ادامه یافت عرضه

تصویر 2: آلوار آلتو ، زیارتگاه آپولون ،دلف،
آلتو : بنای که شهری است اما باز جزئی است از منظرهٔ طبیعی ؛ جمعی است اما باز برای اندام انسان‌های منفرد تنظیم شده ؛ کلی وحدت یافته را می‌سازد اما باز با جهان وسیع‌تر طبیعت پیوند دارد.1953

دارد :

برای مدتی انبوه مشکلات را فراموش می‌کنم ، در این دوره حال و هوای کلی کار و دشواری‌های بی‌شمار گوناگون در ضمیر نیمه هشیارم پنهان می‌شوند. و بعد به شیوهٔ کاری متوسط می‌شوم که تا حد زیادی یادآور هنر آبستره است.

به راهبری غریزه ، نه سنتزها معمارانه ، کمپوزیسیونهایی ترسیم می‌کنم که گاه کودکانه‌اند ، و به این طریق ، بر مبنای تجرید است که ایدهٔ معمارانهٔ اصلی شکل می‌گیرد ـ یک جور مادهٔ عام که کمکم می‌کند تا بی‌شمار مسائل متناقض را هماهنگ کنم.

وقتی طرح کتابخانهٔ شهری ویپوری را ترسیم می‌کردم ـ و کلی هم وقت داشتم : پنج سال تمام ـ دوره‌های طولانی را به خطخطی کردن‌های بچگانه گذراندم تا بتوانم هدفم را به روشنی ببینم. همه جور منظره‌ای کشیدم با کوه‌های که یالهاشان با زوایای مختلف نور خورشید روشن شده بود.

کم کم از هیمن‌ها فکر اصلی برای بنای کتابخانه در ذهنم پدیدار شد. طرح معمارانه برای کتابخانه شالم چندین منطقه برای قرائت و امانت دادن کتاب است که در ترازهای مختلف قرار گرفته‌اند ، بخش‌های اداری و حفاظتی هم در قله قرار دارند. ترسیمات کودکانه‌ام ... مرا به مقطع و پلان راهبر شد ، و در ضمن سبب شد به نوعی وحدت ابعاد افقی و عمودی نیز دست یابم.

آلتو بی‌تردید در این نوشته زیاده از حد مسئله را ساده جلوه داده است ، زیرا در ویپوری مقاصدی در سطوح مختلف کنار هم قرار گرفته بودند : منطقی قدرتمند استوار بر جریان حرکت ، کاربری و نور ؛ موضعی مدنی که عصارهٔ خلوص نوکلاسیک طرح‌های نخستین و سادگی و پویایی ذاتی معماری مدرن را جمع آوری بود.

یک نوع توالی آیینی در عبور از فضاهایی با اهمیتی متفاوت (طرحواره‌های اولیه حتی یادآور معبدی یونانی با یک اتاق مرکزی بودن) ؛ پاسخی ظریف به کلیسای جامع در همان نزدیکی و پارکی که احاطه‌اش کرده بود.

با این همه (آلتو گویی می‌خواهد به یادمان بیاورد) کارکرد ، سازه و فرم باید جان بگیرند ؛ قضیهٔ معماری ـ هر چیز دیگری هم که باشد ـ قضیهٔ تجرید ، تصویرهای درونی و ایده‌ها هم هست. گاه آلتو قوهٔ جان دهنده به یک طرح را در ویژگی اساسی فرایند اجتماعی یا تولیدای می‌یافتکه قرار بود در بنا جای گیرد یا بنا در بزرگداشت آن ساخته می‌شد.

حتی تهیه و تولید یک روزنامه (ساختمان تورون سانومات در تورکو در 29ـ1927) هم می‌شد تا حد یک نوع آیین مکانیکی و مدنی ارتقا یابد. در پلان تورون سانومات جراین موجود میان ماشین‌های چاپ که در طاقنماهای سازه‌ای خود در سمت عقب قرار گرفته بودند ، و نمایش محصول نهایی یعنی خود روزنامه در ویترین بزرگ نای رو به خیابان به صورت نمایشی عرضه شده است.

این هم گذاری است از نوعی دیگر ، گذار از خمیر چوپ و کاغذ به سندی اجتماعی و سیاسی ؛ گذار از طبیعت به حیات مدنی از طریق ماشین.

در آسایشگاه مسلولین در پائیمیو (33ـ1928) فرایند اصلی جاری در بنا فرایند شفا یافتن بود که شامل قرار گرفتن در معر آفتبا و هوای تزه به میزانی کنترل شده نیز می‌شد.

پائیمیو ، هر دینی هم که به الگوهای اولیهٔ نهضت مدرن داشته باشد (آسایشگاه زونسترال کار دویکر و بی‌وت ، 1927 ؛ «خازن‌های اجتماعی» شوروی با صفحات اتاقها و محیطهای جمعی متصل به آنها و غیره) ، ترکیب جدی از ماشین و موجود زنده را اعلام می‌دارد که به گرد واقعیت‌های فیزیولوژیک ، روانی و اجتماعی اصلی ، یعنی انسان بیمار روی تخت در یک بخش ، یا در هوای ازاد روی تراس ، ساخته شده است.

آسایشگاه ، چون یک کشتی بیمارستانی که بر منظرهٔ جنگلی فنلاند در حرکت است ، از دور هم کارکرد شفادهندگی خود را اعلام می‌دارد. مقطع‌های خارق‌العادهٔ بخش‌های بیماران و تراس‌های استراحت ، علاوه بر عرشه‌های یک اقیانوس پیما ، و علاوه بر منطق یک ساختمان بتن مسلحبا طبق‌های پیش آمده ،یادآور تجرید یک درخت است که تنه‌اش ریشه در خاک دارد ، شاخه‌هایش به سوی نور دراز شده‌اند ، و برگ‌هایش در لبه‌های نفس می‌کشند و در ضمن اشعهٔ نور را از خودد عبور می‌دهند و به فضاهای داخلی می‌رسانند.

نرده‌های لوله‌ای باریک در بالکن‌ها هم یادآور زهوارهای کلاسیک است. انبوه معانی و مفاهیم ضمنی فرم در اینجا از گسترهٔ فرمولبندیهای ساده انگارانه‌ای چون فرمولبندیهای به اصطلاح «سبک بین‌المللی» بسیار فراتر می‌رود.

هنرمند ، برای آنکه «طبیعت» را بازنمایی کند یا (دقیق‌تر بگوییم) برای آنکه اندیشه‌هایی درباب طبیعت را نمادین سازد ، باید قواعدی داشته باشد.

آلتو ، در طی سالیان ، بهتدریج به مجموعه‌ای از دوگانگی‌ها و درجه بندی‌ها دست یافت تا بتواند از عهدهٔ تقابل میان «متمدن» و «بدوی» ، «شهری» و «روستایی» ، «مصنوعی» و «طبیعی» برآید. ویلا مائیریا در نورمارکو ، 41ـ1938 ، از همهٔ این جنبه‌ها ، فرضیه‌ای بود بسیار مهم ، در واقع کاری بود کم و بیش انباشته از ایده‌ها.

این خانه در مقولهٔ «ویلا» به مفهوم وسیع کلمه جای می‌گیرد ، یعنی بنایی از نوع روستایی نیست ، بلکه مکانی است برای شهرنشینان تا در محیطی طبیعی از یک زندگی متمدنانه بهره‌مند شوند.

لازم نیست در اینجا حرف هایی را که بسیار گفته شده است تکرار کنیم : این که این بنا شبیه یک کولاژ کوبیستی است ، این که آبشخورش ایدهٔ بومی ایجاد یک فضای محصور با رشته‌ای از قطعات متصل به هم بوده است ، این که پلان آن شبیه ماهی‌ای است با سر ، بدن و ، دم ، این که این مجموعه شاید تا حدی وامدار ویلا استاین دومونزی لوکوربوزیه در گارش (27ـ1926) ، یا حتی خانهٔ توگندهات میس وان‌دررو در برنو (1929) است.

آن چه در این جا بیش از همه به بحث ما مربوط می‌شود درجه‌بندی‌ای است که از نمایی منتظم آغاز می‌شود و به زمختی عامدانهٔ جناح محل سونا در کنار استخر می‌رسد ، بویژه این که این درجه بندی با راهی پر پیچ و خم که از جلو بنا تا به عقب کشیده شده و از کنار گونه‌هیای متفاوت از ستون‌ها ، جرزها و تیغه‌ها می‌گذرد بیان شده است.

در این تفسیر ریشه‌ها و مشتقات عناص باربر سازه‌ای ، می‌بینیم که رواقی با شمع‌های مغزی دار به استوانه‌هیا بتنی و سپس دروازه‌های زمخت چوبی ، و بعد خود تنه‌های درختان مخروط‌دار تبدیل می‌شود. بدین ترتیب ، جنگل می‌شو پس زمینهٔ جاودان صحنهٔ خانه ، و نور منکسر و نوسان‌های سایه هم در تغیه‌های ساخته از قطعات چوب ، الوارهای دو نیم شده ، کفپوش ساخته از خرده چوب و لایههیا فضا تکراری و دوباره تفسیر می‌شوند.

ویلا مائیریا شبیه تجرید محوطهٔ بی‌درخت میان جنگل بهطریقهٔ پست کوبیست‌هاست. هویتهای متعدد همزمان متحقق شده‌اند ، و آنچه «طبیعی» است مجدداً با وضوح و دقت پدیدار می‌شودف آن هم با دیده شدن از درون «چارچوبی» که در آن تجرید طبیعت را به درجات گوناگون می‌توان یافت.

آلتو در اینجا دوباره وارد بحث قدیمی «ریشه‌ها»ی معماری در فرم درختان یا کلبه‌های چوبی می‌شود و در عین حال ، بدوی گرایی کلاسیک پیشکسوتان نورسی خود چون نمازخانهٔ جنگل آسپلوند درانسکده در بیرون استکهلم (1918) را که ستون‌های

تصویر 3: آلوار آلتو، تالار شهر سینتاسالو ، واریاسیونی، فنلاند،25ـ1945
بسیاری از بناهای آلتو در مکان‌های روستایی حال و هوایی شهری دارند ، حال آن که اکثر بناهای شهری او به شرایط زیر بنایی توپوگرافیک خود پاسخ می‌دهند ، و حتی به طور مستقیم ،یا به گونه‌ای قیاسی، به عناصر طبیعی (رودخانه‌ها ، دریا ، تخته سنگ‌ها و غیره) اشارت دارند .

درویسی آن با تنهای درختان هم آواز شده‌اند و شیب تند بامش پژواک زوایای شاخه‌های درختا نسا تمتحول می‌کند.

و به همین اندازه هم انگار از نمونه‌های ژاپنی (که احتمالاً از طریق باسمه‌ها با آنها آشنا شده) سرمشق گرفته که با آن همه شعور نرده‌های نتراشیده ، حصیرها ، باموبهای دو نیم شده ، تیرهای چوبی پرداخت شده ، پشتبندهای صیقل خورده ، بام‌های پوشالی ، تیغه‌های کشوی و گیاهانی واقعی زنده را کنار هم می‌نشاندند.

فرانک لوید رایت قطعاً از این نمونه‌ها و ارزش آن‌ها در اعتلای حس حضور طبیعت با خبر بود ، و این امکان هم هست که آلتو از بنای آبشار رایت که تازه تمام شده بود (1936) تأثیر پذیرفته بود ، با آن گذار حساب شده از لایه‌های سنگی واقعی به زمخت سازی با روایتی امروزی ، تا روایت تکنولویک مدرن لایه‌بندی زمین شناختی : صفه‌های افقی معلق.

ماثیریا : زن و آب : اما سرود آلتو در ستایش منظرهٔ جنگل از این هم فراتر می‌رود ؛ او در انتزاع زیاگونهٔ (بیومورفیک) خود کاری می‌کند تا ارجاعی عام به «جریان» آب ، محیط پر پیچ و خم دریاچه‌ها ، و (احتمالاً) جنبهٔ «زنانهٔ» نیروهای طبیعی را به ذهن متبادر کند.

انحناهای ویلا مائیریا دگردیسی بسیار هوشمندانهٔ هندسهٔ پلان آزاد لوکوربوزیه است ، اما ضمناً به آگاهی بسیار وسیع‌تری از زمانه مجهز است که در آشکار زیاگونهٔ پیکاسو ، در سیماهای سوررئلیستی ، در آثار کالدر و آرپ تجلی کرده است.

خویشاوندان مفهومی انحناهای ویلا مائیریا را در دور دست‌های می‌توان یافت ، حتی در تجرید منظرهٔ طبیعت حاره‌ای

تصویر ٤ : آلوار آلتو، مرکز اداری روتاتالو ، هلسینکی ، فنلاند،55ـ1952
سازماندهی اصلی بنای اداری روتاتولو عبارت است از نمای یکدست رو به خیابان از فلز و شیشه که جلو سازهٔ بتن مسلح کشیده شده ، اسکلت بنا با نیم طبقهٔ توسعه یافته و طبقهٔ همکفی که تماماً از شیشه است ، در سنت بناهای اداری امریکایی جای می‌گیرد.

در آثار برل مارکس و نیمه‌یر در برزیل. بخشی از قدرت ویلا ماثیبا به عنوان اثری تأثیرگذار دقیقاً مدیون توان آن در ارائه راه حل‌هایی برای دغدغه‌های زمانه است که در سطی وسیع احساس می‌شد.

از این جمله است نیاز به غنی کردن زبان معمرای مدرن. برای مثال ، زیگفرید گیدیون تاریخ نگار از جهش خردمندی ـ کارکرد باوری به بی‌خردی ـ ناسازمندی سخن می‌گفت. طبیعت بخشی از پروژهٔ فرهنگی آلتوبود و در آرمان او یعنی برقراری رابطه‌ای هماهنگ میان روستا و شهر ، صنعتی شدن و منظرهٔ طبیعی جایگاه خود را داشت.

درضمن با واقعیت‌های اجتماعی و جغرافیایی دور و برش سازگار بود : در فنلاند طبیعت نیرویی است همیشه حاضر در زندگی روزمره ، برای اقتصاد مبتنی بر جنگلداری حیایت است، حتی در دل شهرهای کوچک و معدود شهرهای بزرگ آن حضور دار ، و جایگاهش در ذهنیت جمعی جایگاهی است محوری.

بسیاری از بناهای آلتو در مکان‌های روستایی حال و هوایی شهری دارند ، حال آن که اکثر بناهای شهری او به شرایط زیر بنایی توپوگرافیک خود پاسخ می‌دهند ، و حتی به طور مستقیم ،یا به گونه‌ای قیاسی، به عناصر طبیعی (رودخانه‌ها ، دریا ، تخته سنگ‌ها و غیره) اشارت دارند .

در دهه‌های 1940 و 1950 ، آلتو بارها در موقعیتی قرار گرفت که می‌بایست انواع جدید مرکز شهر و نهادهای اجتماعی ، تالارهای شهر ، کتابخانه‌های عمومی ، کلیساها ، مراکز فرهنگی را برای جوامع دور دست پراکنده در طبیعت نورسی ابداع کند.

تصویر 5: آلوار آلتو، کتابخانه ویپوری ، لنینگراد ، روسیه،1935
آلتو این طرح با نور گیر های مدور در سقف را بعدها در مرکز اداری روتاتالو هلسینکی تکمیل شد.

تصویر 6: آلوار آلتو، مرکز اداری روتاتالو ، هلسینکی ، فنلاند،55ـ1952
بنای اداری روتاتولو با آتریومی که از بالا نور می‌گیرد و در پشت بنا قرار داده شده است. با گالریهای افقی و نورگیرهای مدورش ، خلف پرورده شدهٔ کتابخانهٔ ویپوری (آلوار آلتو 1935) است.

این نهادها می‌بایست مکانهایی غیررسمی برای اجتماع اهالی در طی زمستانهای طولانی فراهم آورند و آلتو هر آنچه در توانش بود انجام داد تا آنها را غرق در نور طبیعی کند که بیش از نیمی از سال بسیار کمیاب بود. این فضاها را به صورت «منظره‌های اجتماعی» خلق کرد که با پله‌ها ، ترازها و پستی و بلندی‌هایشان با توپوگرافی پیرامون مرتبط می‌شدند.

تالار شهر سینتاسالو (25ـ1945) واریاسیونی است بر این تم ، با محوطه‌ای بالا آمده که از طریق پله‌های پوشیده از چمن می‌توان به آن رسید ، و بام شیبدار اتاق شورا ؛ مرکز شهر در ساینایوکی (60ـ1952) هم با پستی و بلندی‌ها و ترازهای مرتبط با هم نمونهٔ دیگری است. یکی از احکام «رمانتیسم ملی» این بود که هنرمند باید از چشم‌انداز طبیعی ، گیاهان ، فرهنگ بومی و اسطوره‌های وابسته به آن تغذیه کند.

آلتو پا از این میراث فکری پیشتر گذاشت و به سوی چیزی عامتر و تجریدی‌تر گام برداشت که به او اجازه می‌داد که تشابهات طبیعت فنلاندی با مدیترانه‌ای ، برآمدگی‌های سیخی با بلندیهای تراش خورده شمال ، و تراس‌ها ، ویرانه‌های کلاسیک و شهرکهای تپه‌ای جنوب را به ذهن متبادر کند.

در سال 1926 متنی نوشت افشاگرانه و پیامبرگونه دربارهٔ موضوعی که خود آن را «منظرهٔ مصنوع» نامید (و هرگز منتشرش نکرد) :

در کلیسای ارمیتانی در شهر کوچک پادوآ نقاشیهای دیواری‌ای هست اثر مانتنیا ؛ در یکی از آنها غلبه با منظره طبیعی است. این نقاشی بهترین نقطهٔ عزیمت برای فصل اول کتاب حاضر را فراهم می‌آورد. اولاً حاوی چیزی است که می‌توانیم آن را منظرهٔ مصنووع بنامیم.

تصویر معمارانهٔ زمینه همین است ، اشاره‌ای مختصر به اینکه شهرسازان امروز ما چگونه باید با کارشان برخورد کنند. علاوه بر این ، تحلیلی است درخشان از پوستهٔ زمین.

همین نقاشی مانتنیا بود که سبب شد توپوگرافی شهرهای کوچک فنلاند را تجزیه و تحلیل کنم... شهر تپه‌ای ، آن خط خمیدهٔ زندهٔ غیرقابل پیش‌بینی که با ابعادی ادامه می‌یابد که برای ریاضیدانان ناشناخته است ، در نظر من تجسم هر آن چیزی است که در جهان مدرن بین ماشینی بودن خشن و زیبایی مذهبی موجود در حیات تقابل ایجاد می‌کند... شهر کوچک روی تپه... نابترین ، فردی‌ترین و طبیعی‌ترین فرم طراحی شهری است.

از روستا به شهر : ویلا و کاخ : آلتو ، برای یافتن عظمتی غیررسمی که مناسب نهادهای دمکراسی اجتماعی فنلاند باشد ، کل طیف میان شهر و پایگاه روستایی راکاوید. او نظامی معمارانه ابداع کرد : نوعی منظرهٔ بینابینی که هویت بنا ، هویت شهر و هویت توپوگرافی را درهم می‌آمیخت.

در این کار از قرار یک جور روایت امروزی شده از آداب کلاسیک به دست داده است که دامنهٔ روستایی‌گری تا شهری‌گری را در برمی‌گیرد. برای نواحی طبیعی داخل شهر ظاهراً نظمی بی‌قاعده و پراکنده را ترجیح می‌داده ، مثل نظمی که در فرهنگ بومی فنلاندی و بقایای توپوگرافیکی در محل اماکن باستانی تشخیص داده بود (یک دهکدهٔ کارلیابی متروک تقریباً در ظاهر شبیه خرابه‌های یونانی است که ویژگی غالب در آنها نیز وحدت مصالح است هر چند مرمر جای چوب را می‌گیرد...).

برای نواحی‌ای که نه کاملاً شهری بودند و نه کاملاً روستایی ، از قرار ویلای حومه‌ای را دوباره ابداع کرده است که در آن فرد می‌تواند همزمان از لذایذ طبیعت و لذایذ شهر بهره‌مند شود. برای مرکز شهر (کم و بیش بر اثر فشارهای زمینهٔ تاریخی محل) گاه به نوع کلاسیک اساسی دیگر متوسل می‌شد ؛ کاخ شهری رنسانس با نمای منتظم ؛ قاعده ، میانه و رأس ؛ و حیاط اندرونی هم در پشت.

البته آلتو مستقیماً از هیچ کاخ مشخصی کپی‌برداری نکرده است ؛ در واقع آن تیپ نوعی را طوری تغییر داده تا از عهدهٔ واقعیتها و تکنولوژیهای قرن بیستم برآید ، و با درونمایه‌ها و واژگان متحول خود او سازگاری یابد. بنای اداری روتاتالو (55_1952) در مرکز هلسینکی نمونهٔ خوبی است. سازماندهی اصلی عبارت است از نمای یکدست رو به خیابان از فلز و شیشه که جلو سازهٔ بتن مسلح کشیده شده ، با آتریومی که از بالا نور می‌گیرد و در پشت بنا قرار داده شده است.

این آتریوم ، با گالریهای افقی و نورگیرهای مدورش ، خلف پرورده شدهٔ کتابخانهٔ ویپوری است ، حال آنکه نمای اسکلت بنا با نیم طبقهٔ توسعه یافته و طبقهٔ همکفی که تماماً از شیشه است ، در سنت بناهای اداری امریکایی جای می‌گیرد : بخصوص آنها که به مکتب شیکاگو تعلق دارند.

این بناها ، که خود ، بویژه در نما ، بر تجرید کاخهای فلورانس استوار بودند ، پیش از این نسل قبلی معماری هلسینکی را تحت تأثیر قرار داده بودند. بدین ترتیب ، روتاتالو در رگه‌ای از جستجو جای می‌گیرد که به گذشته‌ها برمی‌گردد ، به لوئیس سالیوان و از او به رنسانس ایتالیایی.

صندوق بازنشستگی : اطمینان خاطر و مبنا : صندوق بازنشستگی (56_1948) ، که باز در هلسینکی است ، برخوردی رسمی‌تر و عمومی‌تر را ایجاد می‌کرد. این بنا بر زمینی سه گوش قرار دارد. جبههٔ جلویی آن منتظم است و نمای صاف عمودی آن شمالی ـ شرقی و رو به خیابان شلوغ است ؛ جبههٔ عقبی با سطوح پلکانی رو به جنوب ـ غرب دارد با چشم‌انداز گردشگاه پیاده‌ای دراز و درختکاری شده که به دریا می‌رسد.

دفاتر در نوارهای افقی طویل سازمان یافته‌اند با پنجره‌های عریض که با خیابانهای اطراف ارتباط متقابل برقرار می‌کنند و محوطه محصور مرتفعی را به رخ می‌کشند ، حیاطی که بر صفه‌ای بلند ساخته شده و در سر تا سر روز آفتا می‌گیرد و آبشار و گردشگاه می‌رسد.

لوله‌های متعدد تأسیسات و آسانسورهای از مناطق عمومی زیر به دفاتر کار در بالا می‌روند و پرونده‌ها و فرمها را به دفاتر منتقل می‌کنند. آتریومی که از بالا نور می‌گیرد در قلب طرح جای دارد ، غرق در نور و روز با اتاقکهای باز در زیر ؛ فضایی که نوعی حس شفافیت ، روابط عادلانه بین شهروند و کارمند دولت را القا می‌کند.

در نتیجه ، در صندوق ملی بازنشستگی چندین «تیپ» اساسی آلتو با هم جمع آمده‌اند : حرکت در ترازهای پلکانی ؛ آتریوم که از بالا نور می‌گیرد ؛ محوطه ؛ و نمای شهری منتظم.

افزون بر این ، مناطق عمومی در پایین بنا یا شکافی افقی از دفاتر در بالا جدا شده‌اند که در آن سازهٔ بالایی استوار بر ستون‌های استوانه‌ای اطرافش به بالا کشیده شده است. ستون‌ها «مدرن» اند اما آأمی را به یاد ستون‌های دوریسی می‌اندازند. این بنا ، با نوارهای افقی موقر از آجر قرمز ، مس سبز و شیشه که از عاده‌ای از جنس گرانیت تیره برخاسته است ، یکی از خود دارانه‌ترین طرح‌هیا آلتوست ، اما در ضمن از لحاظ عمق تلمیحانش از ظرف‌ترین کارهای اوست.

نوارهای موازی دفاتر کار درع رض زمین طرح ، با چهرهٔ سلسله مراتبی‌اش در جلو ، یادآور مشخصه‌های طرح سال 1927 لوکوربوزیه برای بنای اتحاد ملل است که ساخته نشد ، حال آنکه نمای منتظم گویی اشارتی است به تقسیمات معمول در کاخهای سدهٔ پانزدهم.

این تأثیرات حضوری شماوار دارند اما باز محسوس‌اند : قاعدهٔ وسعت یافته ، لایه‌های بر هم نهاده ، افزایش بعد در بالا و ایجاد یک «قرنیز». حتی در سرتاسر قاعدهٔ بنا سکویی از گرانیت سیاه هست ـ حرکتی به نشان رعایت حال بازنشستان کهدست بر

قضا یادآور پالاتسور روچلای اواسط قرن پانزدهم در فلورانس ، کار آلبرتی است.

بنا به قاعده ، در کاخ سنگی سنتی طبقهٔ همفک را زمخت می‌ساختند ، اما آلتو وضعیت را بر عکس می‌کند و منطقه‌ای شیشه‌ای خلق می‌کند با قفی از فولاد که درهای برنزی سنگین در آنها جای گرفته‌اند.

بر فراز مجموعهٔ ورودی‌های مراجعان سر پناهی است از فلز تاخورده به شکل ملاقهٔ وارونه ، حرکتی به نشان جلب مردم (و اندوخته‌هایشان) به قسمت‌های پایینی بنا. پس طبقهٔ همفک پیامی دوگانه دارد : شفاف و عمومی و در دسترس است ؛ اما در ضمن محکم و قابل اعتماد است : سرمایه‌گذاری‌ای مطمئن در درازمدت ؛ گاوصندوقی برای مصلحت مردم و رفاه عمومی.

اتانیمی : گشودگی : اگر ویلا مائیریا حاوی بیانیه‌ای بود در باب «اساطیر جنگل» و تأملی بود در تأثیر تمدن و تکنولوژی در طبیعت دست نخوردهٔ درختان ، مؤسسهٔ فنی فنلاند در اتانیمی (62ـــ1949) به دور نمایهٔ اصلی دیگری اشارت داشت : ریشه‌های معماری در فرم‌های زمین.

در این مؤسسه ، همچون بسیاری از طرح‌های بزرگ آلتو ، نوارهای نازکی از اتاقهای کم و بیش استاندارد در پشت باریکه‌هیا متداوم پنجره‌ها ؛ کریدورهای پرنور عریض که با بیرونی ارتباط دارند ؛ و نقاط کانونی برای تجمعات یا گردهمایی جامعهٔ محلی با هم جمع آمده‌اند. در این مورد ، محور کل طرح گوه عظیم آمفی تئاتر است که خطوط و صفه‌هیا اطرافش را جمع آورده و سپس از تالارهای داخلی به سوی بالا اوج می‌گیرد.

آمفی تئاتر هم در سطح فرم ، هم در سطح کاکرد و هم به صورت نمادین عمل می‌کند ، هندسه‌های مجاور را به هم یم‌پیوندد ، و نشانه‌ای از ایدهٔ یک آکادمی باز و مساوات طلبانه در چشم‌انداز طبیعی می‌شود. در عین حال ، گذار از صفه‌های داخل خاک را از طریق سطوحی از سنگ به تئاتری مدرن و شفافیت از شیشه و فلز نشان می‌دهد : این خود تصویر نهادی است که هدفش روشنگری است و مطالعهٔ تأثیر تکنولوژی در طبیعت.

آلتو دریافت که یکی از وظایف اصلی معماری آرمانی کردن نهادهاست. در اتامیمی ، پلان جغرافیایی برای ورابط اجتماعی پدید می‌آورد که در آن فضاهای بینابین به اندازهٔ خود اشیاء اهمیت دارند. زیرا تبادل اندیشه‌ها در کریدورهای یا چشم‌انداز باز طبیعی به شکل غیر رسمی رخ می‌دهد.

شباهت به شهر باستانی ویرانه با خیابان‌ها ، میدان‌ها و یک تماشاخانه کاملاً روشن است. در کتاب ایدهٔ فضا در معماری یونان اثر مارتینس تکه‌ای است که تا حدودی این حال و هوا را منتقل می‌کند :

در یک تنظیم معمارانه ، خلق سطح مرجعی همتراز با زمین موجود بسیار مهم‌تر است تا خلق چهره‌ای که صرفاً «سودمند» باشد ... وجود صفحه‌ای افقی یا رشته‌ای از صفحات افقی در هر نظام سازماندهی فرمی که هدف از آن احاطهٔ فعالیت‌های سازماندهی شده یا جمعی است ضرورتی درجه اول دارد.

مجموعه و بادزن : مقطع آمفی تئاتر اتانیمی به روشن‌ترین وجهی ارتباط آن را با الگوهای باستانی خود عیان می‌سازد. ملاقه‌های خمیدهٔ نور طوری قرار گرفته‌اند که بتوانند آفتاب بی‌رمق زمستانی را جمع آورند و آن را به فضاهای داخلی هدایت کنند.

این ملاقه‌ها یادآور طرح‌هیا دقیق‌اند که آلتو از برآمدگی‌های پله پله و هره‌هیا مقعر محل نشستن در تماشاخانه‌های یونان زده بود که مقصود از آنها (از جمله) انعکاس صدا بود. آلتو ، به شکلی که نمونهٔ این نوع برخورد با متقدمان است ، فرم را از یک کارکرد به کارکرد دیگر می‌برد.

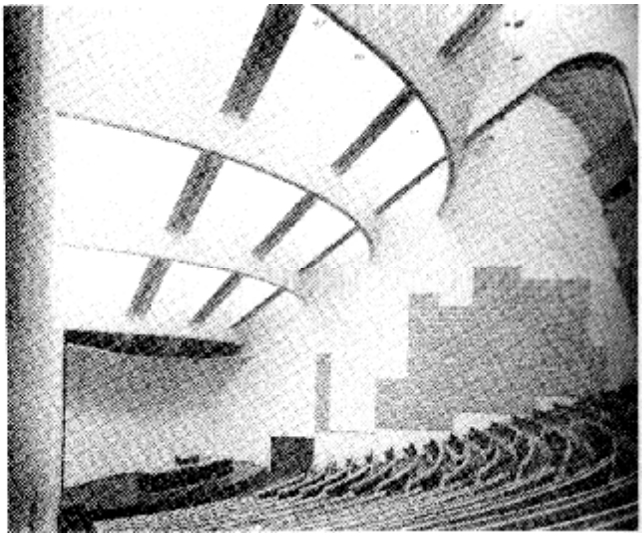
نیمرخ ملاقه‌هیا نور او ، مثل انحناهای اثاثش ، به شکلی مستقیم به نیروهای طبیعی پاسخ می‌دهند ، و در ضمن پژواک انسان واری قالب‌های کلاسیک‌اند. آلتو گفته است : هیچ چیز کهنه‌ای هرگز دوباره زاده نمی‌شود ، اما هرگز به طور کامل ناپدید نمی‌شوند. و هر چیزی که زمانی وجود داشته به شکلی تازه پدیدار می‌شود.

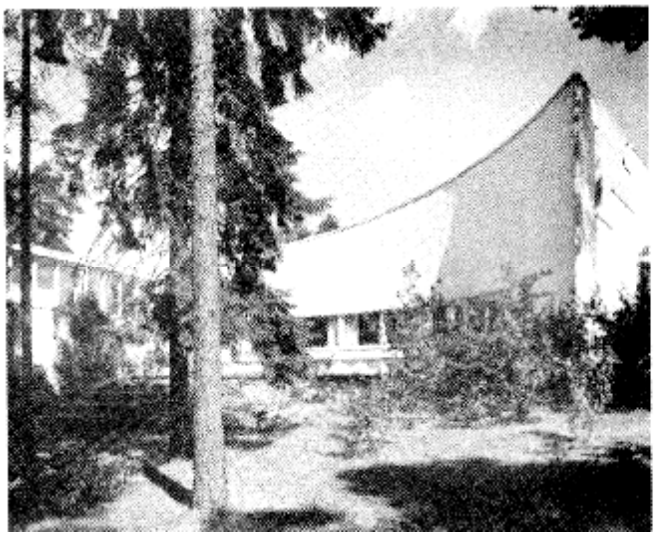
در این نقطه خوب است به مسئلهٔ سبک شخصی آلتو برگردیم. در بان او ، فرم‌ها و ایده‌ها به طرقی پیچیده در هم اثر می‌کردند. آمفی تئاتر اتانیمی خویشاوند مفهومی بی‌شمار شکل‌های گوه و بادزن مانند دیگر در مجموعهٔ آثار آلتوست. این آشکال کارکردهایی گوناگون داشتند.

برای نمونه ، در کتابخانه‌های عمومی او اغلب از شکل بادزن استفاده شده تا محلهای قرائت و مخازن کتاب را در خود جای دهد ، طوری که بتواند از یک نقطهٔ کانونی واحد آنها را کنترل کرد. محیط این شکل هندسی تماس فردی با خارج را مسیر می‌کرد ، و مرزی نامنظم ایجاد می‌کرد تا با توپوگرافی اطراف خود سازگاری یابد.

سپس بادزن به نواری مستطیل با کاربری‌های خنثی‌تر متصل می‌شد : باز هم تقابل بین چهرهٔ سخت رو به شهر ، و چهرهٔ نرم رو به طبیعت.

استودیو : خاطرهٔ کودکی : بسیاری از بناهای آلتو ایدهٔ تماشاخانه‌های ، به مفهوم وسیع کلمه ، را در خود جای داده‌اند،





تصویر 7و8: آلوار آلتو ، آمفی تئاتر مؤسسهٔ فنی فنلاند در اتانیمی،62ـ1949

در این مؤسسه ، همچون بسیاری از طرح‌های بزرگ آلتو ، نوارهای نازکی از اتاقهای کم و بیش استاندارد در پشت باریکه های متداوم پنجره‌ها ؛ کریدورهای پرنور عریض که با بیرونی ارتباط دارند.

حتی اگر تالارهایی به مفهوم معمول کلمه در کار نبود ، زیرا ترازهای مرتبط با هم ، پلکان‌های گرم و صمیمی ، و تراس‌های پله پله نوعی تماشاخانه‌های اجتماعی بودند.

تصادفی نیست که در قلب استودیوی خود آلتو در باغشهر مونکینیمی (1959) در حاشیهٔ هلسینکی ، آمفی تئاتری نامنظم جای گرفته ، زیرا از همهٔ انواع بناهای عهد باستان ، این یکی بیش از همه با تصویر ذهنی او از جهان قرابت داشت. استودیو مجمعی از افراد همفکر تلقی می‌شد ، یک جور خانوادهٔ گسترده ، که در جزیره‌ای محفوظ در میان درختان و خانه‌های خلوت گزیدگان با هم کار می‌کردند.

در مت نوشته شده بر مجموعه آثار آلوار آلتو (ج 1) این نکته به ایجارز تمام مطرح شده است : این بنا هیچ پنجره‌ای رو به خیابان ندارد و از مزاحمت‌های بیروین به خوبی در امان نگه داشته شده است. برای همین ، رو به حیاطی باز می‌شود که آمفی تئاتری رویاز آن را احاطه کرده است و همهٔ همکاران می‌توانند برای سخنرانی ، معاشرت و تفریح از آن استفاده کنند.

آلتو به هنگام کار پشت میزش در استودیو با چشم انداز مشرف بر پله‌های کوتاه این تئاتر کوچک احتمالاً خاطراتی از کودکی خود را به یاد می‌اورد که باز در آن سح صاف دیگری وجود داشت پوشیده از صفحات بزرگ کاغذ که روشان خطوطی پر پیچ و خم نقش بسته بود : میز سفید بزرگ خانه‌شان که در آن مهندسان جوان .. با راهنمایی پدرم آموزش نقشه‌برداری می‌دیدند.

آلتو به خاطر می‌آرد که : میز دو سطح داشت ، دو طبقه ؛ و سطح پایینی جایی وبد که بیشتر وقت‌هایش را در کودکی آنجا می‌گذراند : مثل میدان بزرگ شهر بود که من تنها بر آنه فرمان می‌راندم. آن بالا بر روی میز تخت سفید نقشه‌هایی ترسیم می‌شد که بخش اعظم فنلاند را پوشش می‌دادند ، و مسائل دشواری پیش می‌امد که در آن زمان هنوز درکشان نمی‌کردم.

بعداً این کودک به حلقهٔ بزرگترهای آن بالا اذن ورود یافت و اجازه پیدا کرد تا از مدادها و ابزارهای دیگر استفاده کند ؛ او به طبقهٔ بالا ارتقا یافت. بعدها ، پس از بلوغ ، آلتو با نگاه به گذشته این پرسش را مطرح کرد : میز سفید چیست؟ و پاسخی که داد معماگونه بود : یک صفحه مسطح خنثی ، آن قدر خنثی که می‌تواند هر چه را بخواهید بپذیرد ، چیزی که صرفاً حاصل تخیل و مهارت انسان است.

صفحات شناور و اشعهٔ نور : خانوادهٔ فرم‌های یک هنرمند میان جهان بیرون و درون می‌ایستد ؛این خانواده چون نوعی نقشهٔ ذهنی برای ثبت واقعیت‌های بیرونی و راهنمایی برای جستجوی درونی عمل می‌کند ؛ که به واسطهٔ نوعی تجرید ، دگردیسی تجربه را به هنر میسر می‌کند.

ضمناً سیلان تصاویر اساطیری را که از اعماق ذهن هنرمند می‌جوشد به صورت طرح‌هیا شمایی در می‌آرود و در خود جای می‌دهد ، و روایتی از آرمان ارائه می‌کند. می‌توان حدس زد که برای آلتو ، فضای تخیل چون رشته‌ای از صفحات شنور و در هم رفته سازمان یافته بود که اشعهٔ نور در آن نفوذ می‌کرد.

شاید این حتی با تصویر خود ذهن متناظر باشد ، با سطوح هشیاری که دسترسی به خاطرات مبهم ریشه‌ها را ، هر چند به ندرت ، میسر می‌کنند ؛ یا به روایتی از تاریخ به عنوان لایه های بر هم نهاده بر شالوده‌ای از کهن الگوهای تکرار شونده که البته پیوسته تغییر شکل می‌دهند.

بناهیا آلتو نوعی جهانهای صغیرند ، مثل تکه‌های کوچکی از یک جامعهٔ آرمانی. در آنها سرخوشی با جدیت در می‌آمیزد ، صمیمیت با نوعی حالت آیینی. در آنها وضعیت ذهنی خوشبینانه‌ای منعکس می‌شود که نوعی احساس تراژیک بر آن سایه انداخته است. «آرمانشهر» او هرگز در قالب کلمات بیان نشد : اما در بناهایش حضور دارد.

در این آرمانشهر روابط اجتماعی مجدداً از ریشه بررسی می‌شوند و حسرت چارچوب از دست رفتهٔ ارزش‌های روشنگری احساس می‌شود. این آرمانشهر که از جهاتی پیشرو بود ، از جهات دیگر عمیقاً با حسرت گذشته عجین بود. در زمانه صنعتی شدن انبوه ، فرد و شهر دمکراتیک یونان باستان در آن آرمانی شده است. این آرمانشهر بازگشت به ریشه‌های موجود در «نظم طبیعی» و چشم‌انداز درونی ذهن را از طریق ابزارهای مدرنیته پیشنهاد می‌کرد.