

## פרק 7 אדריכלי המהפכה הצרפתית.

תיאורטיקן והיסטוריון, **אמיל קאופמן** הוא האיש שהמציא (1935) את המושג '**אדריכלות המהפכה הצרפתית**' כאשר גילה מחדש בשנות ה-1920 את עבודותיו של קלוד ניקולה לדו (ר' להלן). לאחר מלחמי"ע2 נתגלו הדפסיו ומאמריו של אטיין לואי בולה (ר' להלן), שגם הם פורסמו על ידי קאופמן (1952). לאחר מכן נתגלו בפירנצה, איטליה, שרטוטים וכתבים נוספים, של לדו, שהיו שמורים שם מאז תחילת המאה ה-19 – אלה פורסמו בסופו של דבר בשנת 1968. לאלה נוספו עוד 70 איורים של לדו, שנתגלו ופורסמו בשנת 1991. קאופמן, מכל מקום, עשה ניסיון להשוואה בין 'אדריכלות המהפכה הצרפתית' של בולה ולדו והמהפכה הכללית באדריכלות המאה ה-20 ובמיוחד המהפכה הרוסית. השוואה זו נתקבלה באהדה מכמה סיבות: ראשית, הצורך הנפשי האופייני באמנות למצוא ולנכס תקדימים מהעבר. שנית, ההדגש הגיאומטרי הנראה על פניו ללא קישוטים ברוח המאה ה-20 ושלישית, הממדים הענקיים, בעיקר של בולה, התואמים גם הם, לפחות חלק, מהפנטאזיות של אדריכל המאה ה-20.

**אטיין לואי בולה** (Boulé 1728-1799). אדריכל מנחה, תיאורטיקן ומאייר צרפתי. יליד פאריז, בנו של אדריכל. אפשר שאימו השתייכה למשפחת הצייר פראנסוא בוש (Boucher 1703-70) מגדולי האמנים בסיגנון הרוקוקו. בולה עצמו החל בלימודי ציור עד שאביו שיכנע אותו ללמוד אדריכלות באקדמיה המלכותית אצל ז'אק פראנסוא בלונדל (ע"ש), גבריאל ז'רמן בופראן (ע"ש) ואחרים. בין אלה ז'אן לוראן ליג'איי (Leageay 1710'-86') מחסידי הסיגנון הניאו קלאסי, כפי שהתפתח ברומא בשנות שהותו שם כתלמיד מצטיין שזכה במלגת 'פרס רומא' (1738-42). מפיו של ליג'איי למד גם על הטכניקה החדשה להמחשת האדריכלות, כפי שעשו ג'ובאני פאולו פאניני\* וג'ובאני באטיסטה פיראנזי\* מגדולי ציירי האדריכלות. נטייתו של בולה הייתה כנראה מלכתחילה לכיוון האיור וההוראה. כבר בגיל 19 החל ללמד את תלמידי המכון המלכותי לבנין גשרים ודרכים, במקביל ללימודיו באקדמיה. עם זאת, נאלץ לחכות כ-15 שנה, עד היותו כבן 35, כאשר התקבל כמנחה בדרגה שנייה באקדמיה. ב-18 השנים הבאות תיכנן מספר קטן של בתים פרטיים – תחום שזנח לחלוטין עם מינויו כמנחה מדרגה ראשונה.

בהיותו כבר בן 50, הועסק כ-4 שנים (1780-82) בתפקידי פיקוח בנוסף להוראה. אבל, בהמשך התפטר והתמסר להוראה בלבד. במקביל חיבר (1781-93) ספר מאוייר בשם 'האדריכלות משה על האמנות' (Architecture Essai sur L'Art). הספר ניתן לשני פירושים בדומה/שונה מ-פילארט (ע"ש): האחד, איורים שלא נועדו לבניה, והשני איורים של מבני ציבור ממשיים עם פרוגרמות שהוכנו על ידו בעשור שלפני המהפכה (1778-88), אולי, בתקווה שיקבל הזמנות עבודה. יתרה מכן אפשר שכמה מהצעותיו היו מתממשות אלמלא המשבר הכלכלי שפקד את צרפת ואשר בעקבותיו פרצה המהפכה ולא כל שכן בעשר השנים הראשונות לאחר מכן. מכל מקום, האיורים רובם של בניינים המתייחסים לפעילויות חברתיות חדשות בנוסף לארמונות וכנסיות. בין אלה בתי משפט, בתי מחוקקים, תיאטרות, ספריות ומוזיאונים. אבל גם שערי עיר, שערי ניצחון, גשרים, מגדלי אור, אנדרטאות ובמיוחד בתי קברות – נושא שנהיה דחוף ביותר לאור זיהום מי התהום על ידי הגופות שהוטמנו, בעיקר בפאריז, בחצרות הכנסיות ובמנהרות ששימשו בעבר לחציבת אבני בניה.

הספר כולל הסבר לאיורים מבחינת התפיסה האסתטית, למרות שעל פי דעתו של בולה "ראוי לבחון השרטוטים לפני ההסבר, כי אני משוכנע שנדרש מהאמן לא הסבר טוב אלא המחשה וביצוע טובים". בולה נפטר בפאריז בשנה העשירית לאחר פרוץ המהפכה בהיותו בן 71. למרות שספרו לא זכה, כאמור, להגיע לדפוס עד 1953, אין ספק שהשפיע על הדורות הבאים באמצעות תלמידיו. אם כוונתו של בולה לא הייתה לביצוע אלא להרשים, בדומה לפיראנזי, קרוב לודאי שהיה מתאכזב מתלמידיו, כי אלה יישמו הלכה למעשה את הממדים הנאפוליטאניים, הכמעט על אנושיים לזמנם, של איוריו. ביניהם אלכסנדר תיאודור ברוניאר\* מתכנן בנין הבורסה של פאריז; ז'אן פראנסוא שאלגרן\* מתכנן שער הניצחון ואפילו פייר אלכסנדר ויניון\* מתכנן כנסיית 'מדלן' על אף שבפועל היה תלמידו של קלוד ניקולה לדו (ר' להלן) – זאת לעומת תלמיד אחר, ז'אן ניקולה דוראן (ע"ש 1760-1845) שהמשיך ופיתח את מסורת ההוראה של בולה, אולי מכיוון שלא ניתנה גם לו ההזדמנות לתכנן ולבנות את אחד מאותם בנייני ענק.



שאלגרן, שער הניצחון, פאריז, 1806-36.



ואסרי, פורטרט עצמי.

המסה על האמנות' נפתחת בהצהרה "ואני גם צייר" שמקורה אצל הצייר האיטלקי אנטוניו קורגיו (Corregio 1495-1534), שהיה פופולרי בצרפת של המאה ה-18 ואשר בולה מתייחס אליו בכמה ציטטות. אין להבין מכך שבולה מתכוון רק לעובדה שלמד ציור אלא לרעיון המועלה גם על ידי האדריכל קלוד ניקולה לדו (ר' להלן) "אם ברצונך להיות אדריכל תתחיל כצייר". הרעיון הוא המשך קביעתו של ג'ורג'יו ואסארי שכל האמנויות החזותיות - ציור פיסול ואדריכלות - תחילתן ברישום/ציור; מושג התפרש היום במילה עיצוב (Design).

לפי בולה האדריכלות היא כתמונה הנוצרת על ידי גופים מוצקים והוא חוזר מספר פעמים על המושגים 'תמונה' ו'דימוי', שכוונתם היא 'פואזיה' מילה שפירושה ביוונית גם שירה לשמה וגם עשייה. כך גם ההדפסים הם בו זמנית הצעות רעיוניות הניתנות לביצוע ויצירות עצמאיות - תמונות במוזיאון דימוי לאדריכלות או כפי שאומר בולה עצמו: "לימים יוקם מוזיאון לאדריכלות שיכלול את כל אשר ניתן לצפות מהאמנות של אלו שטיפחו אותה". בנוסף בולה מאמין גם בחשיפת הפואזיה באדריכלות של הבניינים הציבוריים:

כן אני מאמין שהבניינים שלנו, במיוחד בנייני הציבור, צריכים להיות במונח מסוים פואמות. הדימוי שהם מציגים בפני חושינו צריך לעורר בנו רגשות העולים מהמטרה שלה נועדו.

המושג 'מטרה' בציטטה זו כמעט מקביל להגדרות שניתנו במהלך המאה ה-18 למונחים כגון 'אופי' (Caractère) 'בניה הגיונית' ושימוש' (ר' לעיל בפרק). היות והבניה עצמה, לפי בולה, היא 'משנית', הרי שעיקר התיאוריה שלו עוסקת בחקירת המשמעות החזותית של גופים רגולריים מוחשיים. במילים אחרות, השפעתם הפסיכולוגית של גופים בעלי צורה גיאומטרית ברורה - במיוחד הגליל, הפרמידה והכדור, שהבניות והסימטרייה מקנות להם 'דימוי של סדר'.

בולה חוזר ומתאר את הפרופורציה, כמו קודמיו, כ"אחד המרכיבים העיקריים של היופי באדריכלות - מרכיב הנובע מהטבע". במקביל, הוא דוחה את טענתו של קלוד פרו, כי "האדריכלות היא המצאה פרי הדמיון האנושי הטהור ללא בסיס בטבע". יתרה מכך, בולה מבחין בטבע ובגוף האדם נפחים גיאומטריים שהם בסיס היופי, בזכות הרגולריות (חוק וסדר) הסימטרייה והגיוון. אבל 'הטבע', כפי שנובע מעיצוביו, מתייחס, למעשה, גם למושג העתיק יקום או קוסמוס ולא בלעדית לצמחיה ולחי. תפיסת הפרופורציה שלו שונה לחלוטין מזו שנתגבשה מאז תחילת המאה ה-18. "במושג פרופורציה אני רואה שילוב הנובע מרגולריות, סימטרייה וגיוון". במילים אחרות, פרופורציה אינה עוד היחס בין החלקים ובינם ובין השלם אלא תוצאה של שילוב של שלושה מרכיבים שונים. הרגולריות היוצרת צורה יפה; הסימטרייה היוצרת את הסדר והאחדות ולבסוף 'הגיוון', היוצר בעינינו את תחושת השינוי. כל אלה יחד הם ההרמוניה או הפרופורציה.

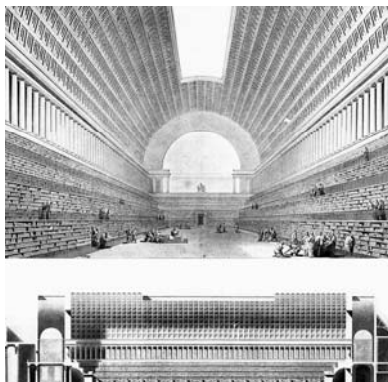
1. הרגולריות פרושה הגופים הגיאומטרים התלת ממדיים שהם כאמור הצורות היפות.

2. הסימטריה במשמעותה כגוף ששני חלקיו ימין ושמאל או למטה ולמעלה או שניהם זהים כתמונת ראי - היא היוצרת את האחדות. הסימטרייה כאן מקורה בהגדרה שהשתמש בה קלוד פרו כמאתיים שנה קודם לכן ולא כפי שעשה ויטרוביוס שהתכוון לאיזון שאינו בהכרח תמונת ראי.

3. 'הגיוון' של בולה גם הוא שונה מהמקובל. היות ועיצוביו מצטמצמים לגופים גיאומטריים, פשוטים יחסית. הרי שמבחינתו הגיוון נובע מהצללים. מכאן גם האמירה שהוא מתכוון ליצור 'אדריכלות של צללים'.

לא יפלא על כך שלדעתו הגוף היפה והמושלם מכולם הוא המשלב סימטרייה מלאה עם חוקיות מושלמת והגיוון הרב ביותר האפשרי... כי קרני האור המוחזר ממנו כה יפים עד שאין אפשרות שיהיו יותר רכים, נעימים או מגוונים, בנוסף הכדור, מכיל את כל הגופים הגיאומטריים, קווי סימטרייה אין סופיים ולבסוף גם מירב הצללים. אותה אדריכלות צללים המתאימה במיוחד לכל הקשור להנצחת המתים ובתי קברות.

כתוצאה מכל אלה המושג פרופורציה מתערפל בין סדר הרמוני וגופים רגולריים סימטריים ובין המסה והצללים. ניתן לומר שלמעשה הגדרת המונח פרופורציה אצל בולה מבטל את הפרופורציה. בנקודה זו מתחיל אחד השינויים בהגדרות המושגים: בעת העתיקה וברנסאנס סימטרייה = איזון = פרופורציה = קנה מידה אנושי. בהעדר המושג פרופורציה גם קנה המידה - לא כל שכן קנה המידה האנושי - מתבטל.



בולה, ספריה (חתך רוחבי וחתך פרספקטיבי).

ההשוואה בין גוף רגולרי והשפעתו על התחושות האנושיות מתוארות על ידי בולה כדלקמן: "ולכן אני קורא 'אופי' (caractère) לתוצאת כל התרשמות הנוצרת על ידי גוף זה". כלומר הרחבת המושג 'אופי' - מעבר למה שהיה מקובל עד כה באקדמיה - עד שהוא מקבל משמעות פסיכולוגית. כך למשל בית המשפט תחילתו במרתף, המשמש כבית סוהר ומבטא, באופן סמלי, את הצדק המטיל את מלוא המשקל על החטא.

בולה מתייחס גם לגופים רגולריים וסימטריים כביטוי עליון של 'הטבע'. לכן הוא מוסיף להגדרתו את "ההשפעה הכללית של הטבע" ומחפש להגיע, בסופו של דבר, ל"תמונה הגדולה של הטבע" - האדריכלות במובן זה היא האמנות היחידה "המפעילה את הטבע". בנקודה זו נסגר המעגל: **היופי נובע מפרופורציה, הפרופורציה מקורה בטבע, הטבע הוא הקוסמוס והקוסמוס גופים רגולריים.**

הצעתו של בולה לקתדרלה שנועדה לחגיגות 'קורפוס כריסטי' יכולה גם היא להמחיש את כוונתו בברור. לבנין אמור להיות "אופי של גדלות" (grandeur) או "אופי חשוב" והוא אמור להיות ממוקם "באצילות וגדלות" באתר החולש על העיר. עליו לעמוד בין שדות פרחים ושמדרות עצים שריחם יעלה כקטורת לאל הטבע. עונות השנה והאתר הם חלק מה'אופי' ויש לכלול אותם בעיצוב. העונה היפה ביותר היא הקיץ ולכן מטרת הבניין היא לשרת את ימי החג החלים בעונה זו של השנה.

**מבחינתו של בולה הטבע והאל אחד הם.** 'ההתגלות' (Révélation) היא ב'דימוי' (Image) האדריכלי. האדריכלות היא הרקע לפעולת הטבע והאדריכל הוא כאמור "מפעיל הטבע". בפרויקט הקתדרלה בולה מנסה ליצור "תמונה מרשימה" לכבודו של האל: גודל המקדש "צריך לתת את הדימוי החזק והגדול ביותר הקיים" עליו להיות בבואה של היקום. בולה מגיע למעשה אל סף הפאנטאיזם.

פאנטאיזם הוא **מונוטואיזם** קיצוני לפיו קיימת אחדות מלאה של הבורא והבריאה, המזוהה מאז המאה ה-17 עם הפילוסוף היהודי **ברוך שפינוזה - אמונה שנחשבה בדרך כלל לכפירה.** לעומת זאת אפשר למצוא לה בטויים רבים במאה ה-18, כמו אצל בן דורו הפילוסוף **ז'אן-ז'אק רוסו**, וכן במהלך המהפכה הצרפתית, שכמה מראשיה היו ידיו של בולה.

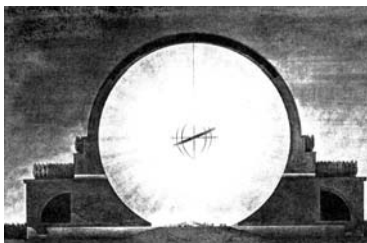
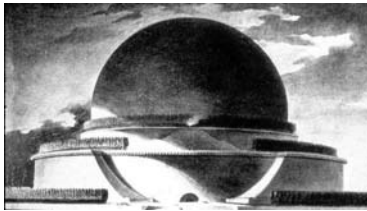
הכביר, היופי והסימטריה, הם בלתי נפרדים בעיני בולה. "לאמיתו של דבר הם בני בריתו של היפה". ממדים גדולים הם גם סימן ל'איכות עליונה'. כאמור כל עיצוביו של בולה נוטים למונוטואלי בצורה ובממדים. במיוחד באנדרטאות הקבורה, שתפקידן **'להנציח את אלו שלכבודם הוקדשו'** ואשר חשיבותן מרכזית בעבודתו. לא יפלא על כן שבולה סבר שהפירמידות המצריות "על צורות קודקודיהן העצובות, הצחיחות והבלתי משתנות" מתאימות במיוחד לביטוי הרצוי של 'הפיוט האדריכלי'.

על מנת להדגיש את הגדולה והפיוט (פואזיה) בולה מציע שורות של עמודים ומציין כי שימוש דומה נעשה גם על ידי היוונים בעת העתיקה. מכאן שבולה אינו דוחה במפורש רעיונות המבוססים על תקדימים וסגנונות היסטוריים אלא שהם כפופים לתורת ה'אופי' וחשיבותם סימלית. לענין זה ניתן אולי להסתמך על פועלם של תלמידיו וממשיכי דרכו ששילבו את המונוטואלי עם הניאו קלאסיקה. כך למשל בפאריז: 'שער הניצחון' של שאלגרן. 'הבורסה' של ברונאלר וכנסית 'מדלן' של ויניון, שנבנתה במקורה, בשנות המהפכה הצרפתית כ'היכל התהילה' - רעיון התואם את רוחו של בולה.

לחיזוק תפיסתו האסתטית הוא מציע להשתמש בתאורה מלאכותית. אין ספק שבולה היה מודע לכך שהצעה זו עוברת את גבול האפשר מבחינת הטכנולוגיה של זמנו וידרשו לכך עוד עשרות שנים - עד שלהי המאה ה-19 - אבל גם בתחום ההנדסי עבר את גבול הידע של זמנו מבלי שראה בכך פגם - שהרי כך טיבעם של חלומות.

נקודת השיא ברעיונותיו של בולה הוא **'הסנוטאפ של ניוטון'**. ב'תקופת ההארה' במאה ה-18, נחשב ניוטון לדמות נערצת ומובילה. מבחינה זו האנדרטה של בולה אינה לניוטון עצמו אלא **לכל המזוהה עם דמותו.** תאור הפרויקט על ידי בולה גובל בשיר הלל: "נפש נעלה! גאוניות רחבה ועמוקה! יצור אלוהי! ניוטון... אתה הוכחת את צורת כדור הארץ ואני הגיתי את הרעיון לעטוף אותך בתגליתך..."

המעטפת היא הכדור הענק המייצג את כדור הארץ ואת תגליותיו של ניוטון. אנדרטת הקבר היא למעשה רק סמל או "חפץ מוחשי". במשך היום ניתן יהיה לראות בתוך האנדרטה את הכוכבים כנקודות אור החודרות דרך חורים בקליפת הכדור. בלילה יואר החלל על ידי מנורות ענק. מסביב לכדור שורות של עצים בסיגנון המוסוליאוני של האדריאנוס (היום קסטל ס' אנגלו ברומא). בולה מסכם את התיאור באומרו "כפי שניתן לראות, הרושם הרב, שמותירה תמונה גדולה זו, נוצר על ידי הטבע".



בולה, הסנוטאפ של ניוטון בלילה.

לאנדרטה לזכרו של ניוטון אין משמעות שימושית ואין היא אפילו קבר (ניוטון קבור בלונדון, בכנסיית וסטמינסטר אבוי) כפי שמעיד גם השם 'סנוטאפ' (אנדרטת זיכרון למי שקבור במקום אחר). מבחינה זו ההצעה מתאימה לתפיסתו של בולה: **ככל שמטרת הבניין קטנה יותר כך גם גדלות אפשרויות הפיתוח הגיאומטרי.**

בהצעה ל'מקדש התבונה', שאינה מופיעה במסה של בולה, מגיע רעיון הכדור לשיא נוסף: חצי כדור קטן מונח על רקע נוף מלאכותי ומכוסה בחצי כדור גדול יותר. באמצע הנוף עומד פסל של דיאנה מ-אפסוס, אלת הטבע והפרייון. כך הופך 'מקדש התבונה' ל'מקדש הטבע'.

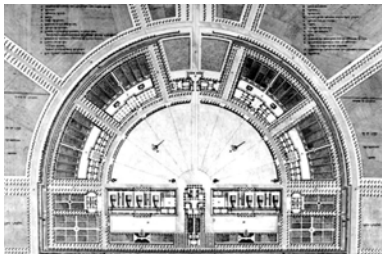
בנוסף אייר סידרה של מבצרים וגשרים, המתוארים במסה של בולה. אלה מצביעים בברור על גישתו הגראפית לתורת 'האופיי'. המבצרים אמורים לבטא 'עוצמה', באמצעות תבליטי דמויות של חיילים ומגינים, שלא ניתן לגבור עליהם, המופיעות על החומות החיצוניות - שילוב של 'אופיי', 'אדריכלות מדברת' ואיום. הקסם ביצירתו של בולה נובע משימוש שיטתי ודרמטי בצורות גיאומטריות, כמעט ללא זיקה לשימושיות. כל אלה יוצרים גם סוג של 'אדריכלות לשמה' שאינה דורשת יישום. עבור בולה המונומנטאלי הוא ביטוי לעליונות 'הטבע' המשתקף בממדים העצומים של תוכניותיו הרעיוניות. ללא הבנת מבט העל, הכלל עולמי, האופייני כל כך לשלהי המאה ה-18, עשויה יצירתו של בולה להיתפס כמשחק בצורות. רבים מאדריכלי המאה ה-20 המכירים רק את איוריו של בולה, אבל לא את רעיונותיו, נופלים קורבן לטעות זו. הנטייה למונומנטליות מאפיינת את האדריכלות הצרפתית מאז ימיו של לואי ה-14. נטייה זו אינה קשורה בהכרח לתפיסות מדיניות או אישיות. התופעה קיימת הן במשטרים טוטאליטריים והן בדמוקרטיות מובהקות. הן אצל קיסרים והן אצל נשיאים רפובליקנים ואפילו סוציאליסטים. ניתן לומר שהמדובר בתופעה כלל אנושית החוזרת על עצמה בדרכים וצורות שונות, החל מהמגאליטים ועד למאה הנוכחית.

**קלוד-ניקולה לדו** (Ledoux 1736-1806) אדריכל צרפתי. יליד דורמאן במחוז שאמפיין. מהמצליחים ביותר בשנים שלפני פרוץ (1789) המהפכה הצרפתית. מגיל 14 למד בתיכון בפאריז ובגיל 19 במכללה הפרטית לאמנות ואדריכלות של ז'אק פראנסוא בלונדל (ע"ע). בהיותו בן 28 החל לעבוד במחלקה למים ויערות במחוזות בורגונדיה ופראנש קומטה (Franche Comté) - עבודה שהקנתה לו, בנוסף להכנסה, ניסיון בתכנון, הערכת מחירים והחלטות בנושאי תיקונים ובניה חדשה (בתי ספר, בתי תפילה, בתי קברות, כבישים, מעגני נחלים, גשרים, בארות וכו'). ניסיונו בכל אלה הביאו אותו גם בקשר עם חוגים חברתיים מעבר למקובל, החל ממצבם של התושבים באזורי הכפר והיער, כולל תעשיות שונות שהופעלו בכוח המים כמקובל בטרם התפתחות מנועי הקיטור במאה ה-19. אבל גם עם החוג האחראי למינהל וגבית המסים.

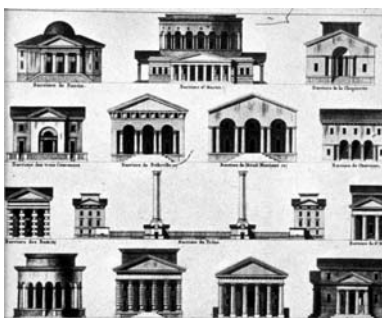
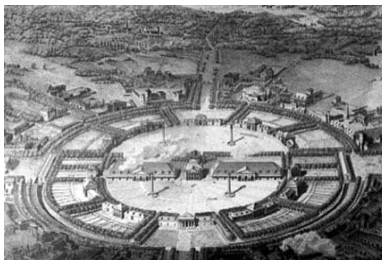
באותה שנה שבה החל בעבודתו (1764) נישא לבתו של מוסיקאי חצר המלך - נשואים שהביאו אותו במגע עם האמנים (תיאטרון וכו') והאצולה. אלה הביאו לו עד מהרה הזמנות לבתי אצילים בפאריז. תוך כ-6 שנים כבר עלתה הכנסתו מתכנון בתי מגורים על שכרו בשירות הציבורי. פרסומו כאדריכל אופנתי הגיע לשיאו כאשר קיבל שתי הזמנות, האחת עבור רקדנית האופרה בת 27, שהייתה תחת חסות אחד מאנשי החצר רבי העוצמה, והשנייה עבור מאדאם דו בארי, אף היא בת 27, אהובתו של המלך לואי ה-15, פאטרונית האמנויות ובמיוחד הסינגון החדש: הניאו קלאסיקה.

בהיותו בן 35 (1771) התמזגו שני המסלולים, הפרטי והציבורי, כאשר קיבל מינוי מהמלך כמפקח הפקת המלח במחוז פרנש קומטה ליד גבול שוויץ, ולאחר מכן הקמת מפעל להפקת מלח ממעינות ארק א סנאן (1775-9) (Arc et Senans) - מפעל הנקרא לעתים 'שאו' (Chaux) על שם היער הסמוך. בניית המפעל שנמשכה כ-8 שנים (עד 1779) נהייתה לבסיס לרבים מרעיונותיו לעתיד. במקביל הוזמן, על יד מנהל המחוז, לעיר הסמוכה בזאנסון על מנת לתכנן תיאטרון (1775-83) (נשרף 1957). כמו כן הוזמן (1776) על ידי מושל הסה-קאסל בגרמניה על מנת לתכנן שער ניצחון, ספריה, מוזיאון והצעה רעיונית לארמון (לא בוצע).

עבודתו הידועה ביותר של לדו הייתה הקמתם (1784-9) של 40 שערי מכס מסביב לפאריז. אלה נועדו להביא להכנסה ניכרת לאוצר המדינה אבל זכו לתגובה נזעמת מצד האוכלוסייה - תגובה שגרמה, אולי למעצרו ולהבאתו בפני בית הדין של המהפכה ורק בנס ניצל מהגיליוטינה עקב בלבול בעת קריאת שמות המוצאים להורג. בשערים אלה שילב גיאומטריה פשוטה עם ניאו קלאסיקה, בדימוי של ארכמונות, מקדשים ומצודות זעירים. מקצתם נהרסו בעת המהפכה והשאר במאה ה-19 (כיום נותרו רק 4). בעת שבתו במעצר



קלוד ניקולה לדו, תכנית שאו, ארק א סנאן 9-1775. פרספקטיבה (למטה)



קלוד ניקולה לדו, שערי מכס מסביב לפאריז 9-1784

(1792-5), החל בהכנת קובץ איורים ומאמר תחת השם 'אדריכלות במט בוחן בהקשר לאמנות, למוסר ולחוק'. אבל נדרשו לו עוד מספר שנים להשלמתו והדפסתו (1804). לדו נפטר כעבור שנתיים בהיותו בן 70.

אותו קובץ הודפס שוב (1847) על ידי ההיסטוריון דניאל ראמה (Ramée) בתוספת כמה איורים שלא נכללו על ידי לדו. זמן מה לאחר מכן (1852) הופיע מאמר של ליאון ואודואייה\*, המשבץ את סגנונו של לדו תחת הכותרת 'אדריכלות מדברת' מעין עיבוד לדבריו של לדו עצמו שטען, בזכות אדריכלות שתדבר 'ישירות לעין' ביחס לתפקודה, תפקידה והקשריה הרגשיים – נושאים המתחברים ליאופי הבניין כפי שהגדיר זאת בופראן (ע"ע). מכל מקום ראוי לציין, כי חיבורו של הקובץ החל עוד לפני המהפכה והמשכו, בעיקר הפן התאורטי, בשנים שלאחר מכן. דבריו של לדו קשים לקריאה בגלל סיגנונו הרגשי והמפותל, עד שלעתים לא ניתן להבין את כוונותיו. עם זאת ניתן להבחין בניסיון להגיע לתיאוריה אדריכלית מגובשת. למרות שחיבר רק חלק מזערי מחמשת הכרכים המתוכננים, שהיו אמורים לכלול גם את תולדות האדריכלות.

היבט אחד מעניין בחיבור זה הוא העדר ניסיון לטעון שהיה ממתנגדי המשטר המלוכני - טענה שנשמעה מדברי בנותיו כאשר עמד בפני בית המשפט המהפכני. אדרבא, הספר הוקדש לצאר הרוסי שהיה מראשוני החותמים על המהדורה הראשונה, עוד בטרם הודפסה. יתרה מכך, משחלף הלהט המהפכני נימנה, כמו צרפתים, רבים על מעריציו של נפוליאון.

המבוא לקובץ, הכולל את עיקרי דעותיו, מתייחס בין השאר גם ליסוד החברתי, כפי שניתן להבין מהמשפטים הבאים: "כללתי סוגי בנינים שונים כנדרש על ידי הסדר החברתי" או "ביתו של העני וחזיתו הצנועה מדגישה את ההדר של ארמון העשיר" מכאן נובע שלאדריכל תפקיד מכוון בחברה. יש לו מוסר פוליטי, חוקי, דתי וממשלתי. האדריכל מזכך את השיטה החברתית: "בעל המלאכה הוא המכשיר של הבורא. הגאון הוא הבורא עצמו".

כמו אצל ז'אן-ז'אק רוסו, מוסריות פרושה "דת פעילה". **האדריכל הוא המחנך והאדריכלות היא המכשיר החינוכי.** על כן ניתן לומר שחידושו של לדו, בנוסף לעיצוביו, נובע מהפרשנות החדשה של תפקיד האדריכל במסגרת החברתית. לדו אינו מכיר בהירארכיה של בנינים - חשובים יותר וחשובים פחות - כפי שהיה מקובל בזמנו. לגבי דידו ההבדל ביניהם הוא רק בקנה מידה וביאופי. לביתו של העני ולארמונו של העשיר מעמד שווה - שניהם במסגרת תפקידו של האדריכל - המבטא את חוקי הקיום ההדדי של החברה:

האמן אינו יכול להציע תמיד את הפרופורציות הענקיות המדהימות את העין. אבל אם הוא אמן אמיתי, הוא יישאר כזה גם כאשר יבנה את ביתו של שומר היער. הדברים הבאים מורים שהושפע מהאמנה החברתית של רוסו: אם החברה מושתתת על בסיס צרכים משותפים המחייבים חיבה הדדית, למה שלא נאחד את הרגש ואת הטעם, המביאים כבוד לאדם בביתו הפרטי?... אופיים של מונומנטים, כמו גם טבעם, מטפח ומטהר את המוסר.

'אופי' אצל לדו הוא יותר מאשר ביטוי צורני, כאשר הוא הופך אותו למכשיר חינוכי. דרך מחשבה זו מתגלה בעיקר בהצעה לבנין 'אויקמה' (Oikama) או 'מקדש האהבה'. **זהו בית זונות עם תפקיד חינוכי. עשית החטא וההתבוננות בו** - לפי לדו - מעלים תחושות של השפלה וגורמים לאדם לחזור לדרך הישר. הבניין, חסר החלונות והפורטיקו, נראה כמקדש בנוף יפה, למעט צורת הפין של התוכנית החושפת את המשמעות.

העיטור מוצדק, לפי לדו, רק כאשר הוא נדרש על ידי 'אופיו' של הבניין. כתוצאה מכך כמעט ואין עיטורים. יתרה מכך הוא מודע היטב למשיכה האסתטית של צורות גיאומטריות חופשיות מקישוטים. יש גם קטע המדבר בזכות היופי ו"אחדות המחשבה":

האחדות, היא סוג של יופי. . . הנוצר על ידי קשר הדוק בין המסה ופרטי הקישוט, שאינם משבשים את קוי הצורה, כך שהעין אינה סוטה כתוצאה מאבזורים מיותרים.

לדו משתמש במונחים הקלאסיים, כפי שהוגדרו על ידי האקדמיה הצרפתית, אבל מוסיף להם פרושים משלו. 'גיוון' (variété) **משמעו שלכל בנין תכונות המייחדות אותו.** 'נוחות' (convenance) **מתייחס גם למעמד החברתי,** האתר, השימוש והעלות. 'מראה נכון' (bienséance) הוא בטוי תוכן הבניין בדומה ל'אופי' (caractère), **אבל גם התייחסות לפרופורציה ועיטור.** 'סימטרייה' (Symétrie) פרושה נובע מהטבע ותורת **ליציבות' (Solidité) ולאיוון בין המרכיבים מבלי לבטל צורות**

לא רגולריות (לא גיאומטריות), שהן ציוריות ואפילו מוזרות. 'טעם' (goût) מעביר את תחושת הנאה ומשמש אמצעי להבהרת הרעיון.

כמו אצל בולה העניין בפרופורציה כמעט ונעלם וה'יציבות' הופכת לתוצאה של הסימטרייה. אבל בניגוד לבולה, לדו אינו מתלהב מממדי ענק. המשותף בין השנים - בולה ולדו - הוא ההתעלמות מהשימושיות כאחד המרכיבים המרכזיים באדריכלות מאז ויטרוביוס ולא כל שכן בתיאוריה הצרפתית.

בשלב זה הדיון הוא על האדריכלות כביטוי לתכנים, כמכשיר חינוכי, כמעט ללא התייחסות לשאלות, כגון האם הבניין ראוי למגורים או לשימוש אחר. נראה שחלק ניכר מהעיצובים הרעיוניים, המופיעים בקובץ שפירסם, הוכנו לאחר שתכנן את מחנה העבודה ומפעל המלח של שאו. הרעיון לעיר גנים אידאלית עגולה צומח מהתכנית של שאו, אם כי שאו עצמה נבנתה בצורת חצי עיגול.

תפיסתו של לדו היא ביסודה המשך לרעיונות החזרה לטבע של ז'אן-ז'אק רוסו ואולי גם של המהפכן פרנסוא-נואל בבוף (Babeuf 1764-97) ששנא את העיר, בגין היותה מקור החטא וחוסר השוויון. האם ניתן למצוא כאן רמז למהפך בדעותיו של לדו? האם מיקום בנין 'המנהל' או המנהיג במרכז העיר העגולה יכול להתפרש כצורך נפשי למנהיג או מלך, שגרם לעלייתו של נפוליון?

בהמשך נראה שלדו החל לתת חשיבות רבה למושג 'השוואה' (équivalence) באדריכלות - מושג הקרוב מאוד לשוויון: "לראשונה ניתן יהיה לראות באותו קנה מידה נהדר פונדק וארמון...". השוויון אצל לדו הוא 'שוויון מוסרי' במסגרת 'הסדר החברתי' ולא רק השוויון בפני החוק, כפי שטענו אבות המהפכה הצרפתית. הסגנונות הקלאסיים כבר אינם סמלים של מעמד ולכן ניתן להשתמש בהם גם בבניינים שימושיים - במידה ואופיים מחייב זאת.

רעיונותיו החברתיים של לדו הם רומנטיים, כפי שמעיד העיצוב הרעיוני: "ביתו של העני" שבו נראה אדם ערום יושב תחת עץ על שפת הים ומביט אל האלים בשמים. לדו גם מסביר את כוונתו, שהיא ללא ספק דו משמעית: "יקום זה, המדהים אותנו, הוא ביתו של העני, ביתו של איש עשיר שנשדד".

את תוכנית העיר העגולה, כאילו הכפלה של שאו, מסביר לדו לא כסדר חברתי אלא כבבועה של מהלך השמש בשמים. מקצת הניגודים הרעיוניים בתוכנית העיר האידאלית נובע מהעובדה שפיתח אותם במשך מספר שנים - כנראה בשני שלבים עיקריים, האחד לפני המהפכה והשני לאחריה.

כפי שנאמר קודם, החידוש אצל לדו - הקשור לרוח הזמן והמהפכה הצרפתית - נובע מתפיסת תפקידו של האדריכל כמתכנן של כל סוגי הבניינים, אפילו בתים צנועים לעובדים, כמרים וכיו"ב - עם זאת צריך לציין שבדרך כלל התכנון משמש בעיקר כהדגמה לשימוש בצורות גיאומטריות פשוטות כאמצעי ביטוי ליאופי הבניין ורק כבדרך אגב למגורים או שימוש אחר.

כך למשל 'ביתו של יצרן הישוקים' מתוכנן כשני גלילים מצטלבים עם פתח בקצוות המאפשר מבט דרך הבית האמור להיות ממוקם בהצטלבות הדרכים. הגלילים מודגשים בחזיתות על ידי סידרת טבעות במטרה לשכנע את הצופה שמדובר בביתו של יצרן הישוקים לחביות מלח. גם בבניין אחר 'ביתו של המפקח על הנהר' הדגש הוא על החזית האמורה להעביר לצופה את עיסוקו של הדייר - בקיצור זו 'אדריכלות מדברת' (Architecture parlante) במלוא מובן המושג, בדיוק כפי שעשו בולה וכמה אדריכלים אחרים של אותה תקופה.

כמו בולה ואולי בהשפעתו, גם לדו מעדיף צורות גיאומטריות פשוטות. הקירבה הרעיונית לבולה וליסנוטאפ של ניוטון חזקה במיוחד כאשר לדו מציע לעצב את בית העלמין של העיר האידאלית בצורת כדור חלול שמחציתו שקועה בקרקע.

בהצעה המפורסמת 'הבית של שומר השדות' שוב מופיעה צורת הכדור, אבל תוכנית זו אינה חלק מהעיר האידאלית אלא חלק מפרויקט לארמון שהוזמן אצלו בשנת 1780 (לא בוצע). הבית הוא ללא חלונות עם כניסות מארבעה צדדים באמצעות מדרגות. בתכנון זה בולט - במיוחד בחתך - העדר כל קשר עם צרכי המגורים. המטרה האחת והיחידה היא הרצון ליצור בית בצורת כדור. יתרה מכך אפילו החלוקה הפנימית נוגדת את החלל הפנימי ההופך למעין מבוך.

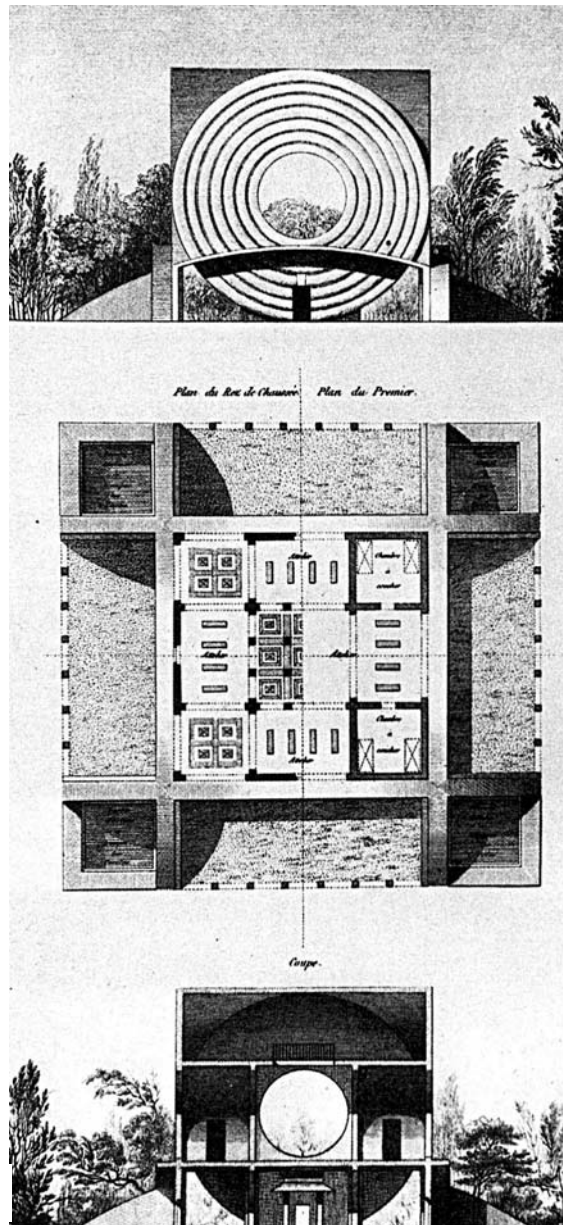
החיפוש אחר צורות גיאומטריות ובמיוחד הכדור כצורה אידאלית מופיע מאז העת העתיקה, בדרך כלל כאנדרטאות קבורה, היכלות לאלים וכיו"ב. מאז הרנסאנס נעשו אין סוף ניסיונות לגשר בין צורת העיגול והשימוש; בין האידאל והמציאות. לדו לעומת זאת - במיוחד בפרויקט 'ביתו של שומר השדות' - ביטל את כל השיקולים לטובת הצורה. ניתן להבין זאת כמובן כשעשוע מופשט שאיש לא התכוון ליישמו.



קלוד ניקולא לדו, ביתו של המפקח על הנהר.

ההתלהבות של בולה ולדו מגופים גיאומטריים עתידה להופיע מחדש בשלהי המאה ה-19 אצל הצייר הצרפתי הנודע **פאול סזאן** (Cézanne 1839-1906) **שטען שהעולם עשוי משלושה גופים גיאומטריים הקוביה החרוט והכדור**. רעיון זה נקלט על ידי ג'ורג' בראק ופאבלו פיקאסו והוביל אותם אל הקוביזם (1910) ובמקביל את פרנאן לגיה (Léger 1881-1955) שפיתח סיגנון אישי בשם טוביזם (צינורות). מכאן נדד הרעיון לרוסיה והוא מופיע שוב, בשנות מלחמי"ע והמהפכה הרוסית, אצל קאזמיר מאלביץ (Malevich 1878-1935) ובמיוחד אצל ליובובה פופובה (Popova 1889-1924) התפיסה מועברת מרוסיה לגרמניה על ידי הצייר ואסילי קאנדינסקי (Kandinsky 1866-1944) שלימד אותה במסגרת הבאוהאוס. לפי תפיסתו יש לגופים אלה צורה גיאומטרית - עגול, רבוע, משולש - המיוצגים על ידי שלושת צבעי היסוד: אדום, צהוב, כחול. במקביל מפתח גם לה-קורבוזייה, כמעט מראשית דרכו, תפיסה המסתכמת בסיסמה קצרה: האדריכלות היא משחק חכם, מדויק ונפלא של נפחים המאורגנים באור.

העיצובים של לדו ובולה היו ללא ספק יתגלית' חשובה עבור האבות המייסדים של המודרניזם כאשר הגיאומטריה הטהורה חזרה להיות המרכיב הסיגנוני העיקרי - במיוחד אצל הצרפתים שפיתחו מסורת של 'גילוי' תקדימים מהעבר. כך למשל חסידי הראליזם, שחשפו את האמנות הספרדית וההולנדית; מעריציו של מודיליאני שגילו את המאניריזם ואת אל גרקו; הסוראליסטים שמצאו סימוכין אצל הירונימוס בוש, ברויגל וארצי'מבולדו. **מכאן גם הקסם הטמון בשני אדריכלים אלה הקרויים - בצדק או שלא בצדק - אדריכלי המהפכה.**



קלוד ניקולא לדו, 'ביתו של יצרן חישוקים'.