

Sprzedaż (od numeru 37) prowadzi:

Wydawnictwo Naukowe Semper  
ul. Mariensztat 8  
00-302 Warszawa  
tel. 22 538 92 03  
redakcja@semper.pl  
<http://semper.pl>

Zapraszamy do sklepu internetowego:

<http://semper.pl/sklep>

oraz do księgarni firmowej:

ul. Bednarska 20a  
00-321 Warszawa  
tel. 22 828 49 73  
handlowy@semper.pl

46 - 2015

46 - 2015

-od 1991-  
SEMPER



sztuka i filozofia

- \* Heidegger o architekturze i rzeźbie
- \* Architektura a fenomenologia
- \* Derrida o *Szaleństwach* Tschumiego



sztuka i filozofia

46 - 2015

sztuka i filozofia

■ Uniwersytet Warszawski Instytut Filozofii

■ Wydawnictwo Naukowe Semper®

- **rada redakcyjna** \_\_\_\_\_  
Arnold Berleant, Andrzej Bronk, Alicja Kuczyńska (przewodnicząca),  
Jerrold Levinson, Iwona Lorenc, Andrzej Póltawski, Władysław Stróżewski,  
Grzegorz Sztabiński, Irena Wojnar, Anna Zeidler-Janiszewska
  
- **zespół redakcyjny** \_\_\_\_\_  
Ewa D. Bogusz-Bołtuć, Magdalena Borowska, Kamilla Najdek,  
Bogna J. Obidzińska (sekretarz redakcji, sztuka.wfis@uw.edu.pl),  
Piotr Schollenberger (redaktor naczelny), Małgorzata A. Szyszkowska,  
Anna Wolińska (z-ca red. naczelnego)
  
- **zespół recenzentów** \_\_\_\_\_  
Ewa Bogusz-Bołtuć, Wolfram Bergande, Magdalena Borowska, Simon Fokt,  
Krzysztof Guczalski, Peter Mahr, Michael Rings, David Schauffler,  
Piotr Schollenberger
  
- **adres redakcji** \_\_\_\_\_  
Instytut Filozofii UW, Zakład Estetyki  
Krakowskie Przedmieście 3, 00-927 Warszawa  
www.sztukaifilozofia.uw.edu.pl
  
- **redaktor prowadzący numeru** \_\_\_\_\_  
Magdalena Borowska
  
- **projekt graficzny** \_\_\_\_\_  
Jan Modzelewski
  
- **wydawca** \_\_\_\_\_  
Uniwersytet Warszawski, Instytut Filozofii,  
Wydawnictwo Naukowe Semper®  
ul. Mariensztat 8, 00-302 Warszawa  
tel./fax 22 538-92-03  
www.semper.pl, e-mail: redakcja@semper.pl



ISSN 1230 – 0330

Nakład 200 egz.

# spis treści

---

## Artykuły

Heidegger o sztuce, architekturze, przestrzeni i rzeźbie

Karl Michalski: **Martina Heideggera filozofia architektury** ..... 5

Magda Kaźmierczak: **Ucieleśnianie miejsc i otwieranie przestrzeni –  
spotkanie Martina Heideggera z Eduardo Chillidą** ..... 24

Architektura a fenomenologia

Katarzyna Wejman: **Ciało w architekturze – neofenomenologiczna  
typologia architektury Hermanna Schmitza** ..... 38

Gabriela Świtek: **Atmosfery, charaktery i nastroje. Empiryczne  
i fenomenologiczne koncepcje przestrzeni architektonicznej** .. 53

---

## Przekłady

Jacques Derrida: **Punkt szaleństwa / żadnego szaleństwa.  
Architektura *maintenant*** ..... 65

Nelson Goodman: **Jak znaczą budynki** ..... 81

---

## Recenzje

Karl Michalski: **Chata Heideggera** ..... 91

Martyna Chrześcijańska: **Współczesne wieże Babel. Międzynarodowy  
projekt pałacu encyklopedycznego jako forma  
uprzestrzenniania** ..... 100

**Noty o autorach** ..... 113

**Informacje dla autorów** ..... 114

# Table of Contents

---

## Articles

Heidegger on architecture, space and sculpture

Karl Michalski: **Martin Heidegger's philosophy of architecture** . . . . . 5

Magda Kaźmierczak: **The embodiment of places and the opening up  
of spaces. Martin Heidegger meets Eduardo Chillida** . . . . . 24

Architecture and phenomenology

Katarzyna Wejman: **The body in architecture – neophenomenological  
typology of the architecture of Hermann Schmitz** . . . . . 38

Gabriela Świtek: **Atmospheres, Characters and Moods: The Empirical  
and Phenomenological Concepts of Architectural Space** . . . . . 53

---

## Translations

Jacques Derrida: **Point de folie – maintenant l'architecture** . . . . . 65

Nelson Goodman: **How buildings mean** . . . . . 81

---

## Reviews

Karl Michalski: **Heidegger's hut** . . . . . 91

Martyna Chrześcijańska: **Contemporary towers of Babel. International  
project of the encyclopedic palace as spatialization form** . . . 100

**Contributors** . . . . . 113

**Notes for Contributors** . . . . . 114

## Heidegger o sztuce, architekturze, przestrzeni i rzeźbie

**Karl Michalski****Martina Heideggera filozofia architektury**

Architektura jest sztuką użytkową należącą do estetyki i budownictwa. Celem architektury jest estetyczne projektowanie i zabudowanie przestrzeni. Filozofia dopiero od niedawna zaczęła zastanawiać się nad architekturą. Filozoficzna refleksja nad architekturą jest namysłem nad istotą i sposobem bycia architektury jako dzieła sztuki i dzieła budowlanego osadzonego w świecie człowieka. Centralnymi pojęciami filozofii architektury Martina Heideggera są: dzieło sztuki, przestrzeń, budowanie i mieszkanie.

**1. Architektura jako sztuka**

Na temat dzieła sztuki pisze Heidegger w *Der Ursprung des Kunstwerkes*, *Zur Frage nach der Kunst*, *Die Frage nach der Technik*, *Das Ding* i w dwutomowym dziele *Nietzsche*.

Teoria sztuki zapoczątkowana została w greckiej starożytności przez Platona i Arystotelesa. Estetyka filozoficzna powstała dopiero w 18 wieku i jest najmłodszą z dyscyplin filozoficznych. Nowożytna estetyka filozoficzna dokonała rozdzielania doświadczenia estetycznego, ufundowanego w doświadczeniu zmysłowym, od doświadczenia rozumu. Z nazwiskami Kanta i Hegla wiąże się szczyt tradycyjnej filozofii sztuki. Tradycyjna estetyka filozoficzna zasadniczo opisuje subiektywne przeżycie piękna wzbudzonego doświadczeniem zmysłowym obiektywnego dzieła sztuki. Filozofia Heideggera, konsekwentnie kwestionująca kanony myślenia filozofii Zachodniej, stanowi istotną krytykę tradycyjnej myśli estetycznej i produktywną próbę jej przewyższenia. Pisze Heidegger przy rozważaniu estetyki Nietzschego:

Jeżeli zatem w estetycznym oglądaniu sztuki, dochodzi do określenia dzieła sztuki jako wytworzonego piękna sztuki, to dzieło jest przedstawione jako nośnik i wywoływacz piękna,

z odniesieniem do stanu emocji. Dzieło sztuki zostaje określone jako „obiekt” dla jakiegoś „subiektu”. Miarodajną dla jego postrzegania jest relacja subiekt – obiekt i to relacja emocjonalna. Dzieło staje się przedmiotem na swej powierzchni zwróconej ku przecyui<sup>1</sup>.

Piękno, wraz z prawdą i dobrem, należy od początku filozofii w greckim antyku do najwyższych wartości. Według ujęcia tradycyjnego, piękno występuje zarówno w naturze, jak i kulturze. Przeżycie piękna natury i kultury jest elementarnym doświadczeniem egzystencjalnym człowieka. Z pięknem koresponduje w estetyce klasycznej forma subiektywnego przeżycia, jakim jest upodobanie będące wyrazem smaku estetycznego.

Nauka o sztuce od Platona po Hegla była zawsze teorią piękna. Piękno, jako połączenie przeżycia estetycznego i tego, co dzieło sztuki przedstawia, jest zawsze subiektywne i relatywne. Tradycyjna filozofia sztuki jest od swoich początków estetyką antropocentryczną. Heidegger, w przeciwieństwie do estetyki klasycznej, usiłuje ufundować swoją filozofię sztuki w hermeneutyce myślenia bycia (*Seinsdenken*).

Na pytanie, co to jest sztuka, odpowiada się na ogół: to, co tworzą wielcy artyści. A co to są wielcy artyści? Ci, co tworzą wielkie dzieła. A co to są wielkie dzieła? To jest sztuka. I tak wraca się do pytania początkowego. Heidegger inaczej zmierza się z esencjalnym pytaniem o pochodzenie sztuki. Stawia najpierw pytanie o istotę dzieła sztuki. Co czyni z dzieła dzieło sztuki?

To, że coś jest, jakie jest, nazywamy jego istotą. Początek czegoś jest to pochodzenie jego istoty. Pytanie o początek dzieła sztuki pyta o pochodzenie jego istoty. Dzieło pochodzi, według powszechnego mniemania, z działania i poprzez działanie artysty. Ale przez co i skąd artysta jest tym, czym jest? Poprzez dzieło, bo to, że dzieło chwali mistrza, oznacza: To dopiero dzieło sprawia, że artysta staje się mistrzem sztuki. Artysta jest początkiem dzieła. Dzieło jest początkiem artysty. Nie ma jednego bez drugiego. Niemniej jednak żadne z nich samo nie niesie tego drugiego. Artysta i dzieło, każde samo w sobie i we wzajemnym odniesieniu, są poprzez coś trzeciego, co jest tym pierwszym, skąd mianowicie artysta i dzieło biorą swoją nazwę, poprzez sztukę<sup>2</sup>.

W jaki sposób istnieje świat sztuki? Zarówno sprawca, jak i dzieło stają się artystą i dziełem sztuki poprzez bycie sztuki. Sztuka jest początkowym i źródłowym odniesieniem dla artysty i dzieła. Sposób bycia dzieła sztuki i sposób bycia artysty znajdują swoje ontologiczne ufundowanie w sztuce. Sztuka nadaje ontologiczny sens bycia artyście i dziełu. Wszystkie trzy sposoby bycia: sztuka, dzieło i artysta odniesione są do bycia (*Sein*) w ogóle, które w filozofii Heideggera jest podstawą wszelkich podstaw tego, co istnieje i samo dla siebie nie potrzebuje żadnego ugruntowania. Sztuka, dzieło sztuki i artysta poruszają się po tak zwanym kole hermeneutycznym, będącym miejscem ich uzasadnienia i wyjaśnienia, wprawianym w ruch przez myślenie bycia. Sztuka w wykładni Heideggera nie jest reprezentatywnym mniemaniem o tym, co piękne, ani kanonem dzieł sztuki, ani też jakąś ideą piękną. Sztuka jest hermeneutyczną zasadą bycia dzieła sztuki.

1 M. Heidegger, *Nietzsche*, Gesamtausgabe, Band 6.1, Hrsg. B. Schillbach, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1996, s. 76. Tłumaczenia wszystkich cytatów występujących w tekście są mojego autorstwa.

2 Tenże, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Holzwege, Gesamtausgabe, Band 5, Hrsg. Fr. – W. von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2003, s. 1.

Filozoficzne myślenie o sztuce jest włączeniem się w ruch hermeneutycznego układu krążenia bycia sztuki, dzieła i artysty.

Drugą pojęciową konstrukcją klasycznej teorii sztuki, obok schematu podmiotowo – przedmiotowego, do której Heidegger odnosi się krytycznie, jest schemat materia – forma, określane też jako tworzywo – forma lub materiał – forma. „Rozróżnienie na tworzywo i formę i to w najróżniejszych odmianach, jest wręcz *schematem pojęciowym dla wszelkiej teorii sztuki i estetyki*”<sup>3</sup>. W interpretacji Heideggera wielka sztuka grecka mogła z powodzeniem obyć się bez pojęciowej refleksji nad sztuką. Brak pojęciowego namysłu nad sztuką nie oznacza jeszcze, że tamtejsza sztuka była tylko „przeżyciem”. Starożytni Grecy mieli swoją źródłową, jasną wiedzę i pasję do wiedzy. Estetyka u Greków pojawia się w momencie, kiedy kończy wielka sztuka i wielka początkowa filozofia. W tym czasie, w epoce Platona i Arystotelesa, wraz z wyposażeniem pojęciowym filozofii, wykształtują się podstawowe pojęcia, które wyznaczą na przyszłość horyzont pytania i myślenia o sztuce. Do tych podstawowych pojęć między innymi należą: materia i forma, przyczyna i skutek, cel idea, technika.

Heidegger poszukuje fenomenologicznie początkowego, sięgającego w istotę rzeczy znaczenia świata bytów. Byt świata źródłowo przejawia się jako rzecz (*Ding*).

Dzban nie jest rzeczą w sensie rzymsko rozumianej *res*, ani w sensie średniowiecznego przedstawienia *ens*, a tym bardziej nie w sensie nowożytnie przedstawionego przedmiotu. Dzban jest rzeczą, jak dalece rzeczowi (*Ding dingt*)<sup>4</sup>.

Kiedy myślimy rzecz jako rzecz, wtedy szanujemy istotę rzeczy w tym obszarze, z którego się istoczy. Rzeczowić się to jest zbliżać się do świata. Zbliżyć się jest istotą zbliżania. Jak dalece szanujemy rzecz, tak dalece zamieszkujemy bliskość<sup>5</sup>.

Świat jest całością rzeczy. Rzeczy przejawiają się nam w swoim byciu. Napotykamy je w rozumiejącej bliskości. Jeżeli pozwalamy rzeczom być takimi jakie są, respektujemy je w ich sposobie bycia, wtedy możemy doświadczyć myśląco ich bliskości; mogą stać się nam bliskie. To nie my zbliżamy się do rzeczy, to rzeczy pozwalają się do siebie zbliżyć; pozwalają nam zamieszkać w swojej bliskości. Heideggerowi nie chodzi tutaj o bliskość fizyczną, lecz o bliskość fenomenologiczną. Oddalona ode mnie góra może mi być fenomenologicznie bliższa niż drzewo, obok którego stoję, ponieważ góra w istocie swojego bycia bardziej może mi się jawić i uobecniać niż stojące obok drzewo<sup>6</sup>.

Potoczne doświadczenie napotyka i ujmuje rzeczy także jako przeznaczone do czegoś. W tym napotkaniu i ujmowaniu wyraża się możliwość służenia czemuś. „W takiej służebności zasadza się zarówno nadanie formy, jak i wraz z nią wyznaczony dobór tworzywa, a zatem panowanie konstrukcji tworzywa i formy”<sup>7</sup>. Rzecz – do – czegoś, wyznaczoną przez pojęciowy układ forma – materia,

3 Tamże, s. 12.

4 Tenze, *Das Ding. Vorträge und Aufsätze*, Gesamtausgabe, Band 7, Hrsg. Fr. – W. von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2000, s. 179.

5 Tamże, s. 182.

6 W Alpach ludzie budowali domy w niedostępnych, niebezpiecznych, gdzie trudno jest o pożywienie, miejscach, bo świat rzeczy, który ich otaczał był im istotnie bliższy.

7 M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Band 5, dz. cyt., s. 13.



nazywa Heidegger rzeczą – narzędziem (*Zeug*), która jest podręczna (*zuhanden*), to znaczy, rzecz z której można wydobyć przeznaczenie do czegoś<sup>8</sup>. Rzecz – narzędzie zakłada pewne formalne odniesienie, jest już jakąś formą rzeczy. Rzecz jako rzecz i rzecz – narzędzie są fundamentalnymi kategoriami ontologicznej estetyki Heideggera. Dzięki nim możemy zbliżyć się myśleniem do tego, czym jest dzieło sztuki. „Rzecz – narzędzie (*Zeug*) ma osobliwą pozycję między rzeczą (*Ding*) a dziełem, zakładając, że takie bilansujące uszeregowanie jest dozwolone”<sup>9</sup>. Dzieło sztuki nie jest ani czystą rzeczą, ponieważ posiada już pewną postać, ani rzeczą – narzędziem, gdyż nie podlega formalnemu przeznaczeniu i nie jest uformowanym tworem z nieokreślonego tworzywa. Nie możemy powiedzieć, że dzieło sztuki służy do czegoś i że jest prostym złożeniem określonej formy i nieokreślonego materiału. Dzieła sztuki istnieją w ten sposób, że ich postać wychodzi na jaw dopiero przez to, z czego pochodzą, a to, z czego pochodzą, dopiero w odpowiedniej postaci pokazuje swój sens.

Heidegger usiłuje bliżej rozjaśnić sposób bycia dzieła sztuki. W jaki sposób uobecnia się istota dzieła sztuki? Na przykładzie znanego obrazu Van Gogha, pokazującego schodzone buty, wyjaśnia Heidegger sposób bycia dzieła sztuki.

Co się tu odbywa? Co dzieje się w dziele? Obraz van Gogha jest otwarciem tego, czym ta rzecz – narzędzie, ta para butów chłopskich naprawdę *jest*. To bytujące wstępuje w niezakrytość (*Unverborgenheit*) swojego bycia. Niezakrytość bytującego nazywali Grecy *aletheia*. My mówimy prawda i myślimy za mało przy tym słowie. Kiedy wydarza się tutaj jakieś otwarcie bytu w to, czym on jest i jak jest, wtedy wydarzenie prawdy dokonuje się na dziele.

W dziele sztuki prawda bytującego usadowiła się w dziele. ‘Osadzić’ („*setzen*”) mówi tutaj: zatrzymać. Pewien byt, para butów chłopskich zatrzymuje się w dziele, w świetle swojego bycia. Bycie bytu wchodzi w nieustanność swego świecenia.

Tak więc istotą sztuki byłoby to: osadzanie-się-w-dziele (*Sich-ins-Werk-setzen*) prawdy bytu<sup>10</sup>.

Dzieło sztuki jest w filozoficznej estetyce Heideggera odrębną kategorią ontologiczną, charakteryzującą się szczególnym sposobem bycia. Dzieło sztuki, nie będąc rzeczą, pokazuje jednak rzeczy. Niemieckie słowo „*Ding*” wywodzi się od staroniemieckiego słowa „*Thing*”, co znaczy rzecz w sensie miejsca wydarzenia, gromadzenia, zbierania się. Sztuka objawia porządek, skupia, scala. W dziele dokonuje się projektujące otwarcie dla zjawienia się lub zanikania prawdy rzeczy. Konstytucja ontologiczna dzieła sztuki wskazuje na dynamiczność i procesualność sposobu bycia objawiającego się w ruchu, w stawaniu się, w wydarzaniu się. Swoją ontologią dzieła sztuki nawiązuje Heidegger formalnie do ontologicznej estetyki filozoficznej Hegla, w której dzieło sztuki i piękno dzieła sztuki pozostają jednak w relacji do tego, co absolutne. Estetyka filozoficzna z ontologiczną kategorią dzieła sztuki stoi natomiast w sprzeczności

8 Rzecz będąca „pod ręką” i z możliwością przeznaczenia nazywa Heidegger narzędziem (*Zeug*). Polskie słowo „narzędzie” oznacza raczej narzędzie rzemieślnicze i nie odpowiada słowu *Zeug*, które posiada różne znaczenia w połączeniu ze słowem określającym jego przeznaczenie, na przykład: *Spielzeug* – zabawka, *Schlagzeug* – perkusja, *Nähzeug* – przybory do szycia, *Schuhzeug* – obuwie, *Werkzeug* – narzędzie rzemieślnicze.

9 M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Band 5, dz. cyt., s. 14.

10 Tamże, s. 21.

wobec filozofii sztuki Kanta i Nietzschego, ugruntowanych w doświadczeniu, względnie przeżyciu estetycznym.

Nie jest ważne to, że buty na obrazie omawianym przez Heideggera nie są jakimiś butami chłopskimi, tylko, jak van Gogh gdzieś napisał, jego własnymi brudnymi butami, które zdjął przed wejściem do paryskiej Akademii Sztuk Pięknych. Buty-narzędzie (*Schuhzeug*) pokazują prawdę bytu, jakim są buty w świetle bycia będącego podstawą wszelkiego bytowania. Prawda każdego bytu jawi się zawsze w świetle prawdy bycia, w której znajduje swoje początkowe odniesienie.

Filozofia sztuki Heideggera jest nauką o prawdzie dzieła sztuki w odróżnieniu od tradycyjnej estetyki filozoficznej, koncentrującej się na pięknie dzieła. Prawdę rozumie Heidegger jako niezakrytość (*Unverborgenheit*) będącą greckim *aletheia*. Prawda nie jest wartością bytową ani trafnym i prawidłowym orzekaniem o czymś, lecz wydarzeniem otwarcia, odsłonięcia, odkrycia. To nie jest tak, że patrzemy na dzieło i im dłużej patrzemy i przyglądamy się, to wypatrzemy prawdę tego, co ono przedstawia. Prawda dzieła nie przed – stawia, tylko wystacza się. Prawda toczy się w grze zakrywania i odsłaniania tego, co bytuje. Prawda prowadzi z nami grę zbliżania i oddalania się, uobecniania się i zanikania. Jeżeli chcemy doświadczyć prawdy, to musimy poddać się tej grze, nawet jeżeli miałyby się dla nas skończyć zadowalającym, ale dalekim od istoty rzeczy doświadczeniem. „W dziele sztuki prawda bytującego usadowiła się w dziele. ‘Osadzić’ (»Setzen«) mówi tutaj: zatrzymać”. Tylko to, co jest w ruchu, może się zatrzymać, powiada Heidegger. Prawda zatrzymała się w ruchu pokazywania i skrywania się. Dzieło sztuki nie jest przedmiotem i nie przedstawia przedmiotów, tylko jest miejscem zatrzymania się prawdy jakiegoś bytu, prawdy jakiejś rzeczy. Dzieło sztuki zamienia się w obiekt, kiedy wisi na ścianie u kolekcjonera albo w muzeum, kiedy pojawia się na aukcji, kiedy staje się masowym produktem i jest dostępne w handlu. „Tak więc istotą sztuki byłoby to: osadzenie-się-w-dziele (*Sich-ins-Werk-setzen*) prawdy bytu”. W dziele sztuki otwiera się prawda, istota tego, co jest prawdziwe. Zwykło się czasami mówić, doświadczając jakiegoś dzieła sztuki, że pokazuje ono jakąś rzecz prawdziwiej, niż jawi się nam ona w codziennej rzeczywistości. I coś w tym jest. Sztuka potrafi lepiej pokazać świat, niż jest on potocznie widziany i postrzegany. Sztuka strzeże nas przed utratą rzeczowości rzeczy. Istotą sztuki jest sztuka istoty. Prawda sztuki jest sztuką prawdy.

Dzieło sztuki, według Heideggera, umożliwia nam dostęp do świata. „Bycie dziełem oznacza: postawić (*Aufstellen*) pewien świat”<sup>11</sup>. Dzieło sztuki otwiera na swój sposób świat. Świat, w rozumieniu Heideggera, jest tym, co bytuje w całości. Świat jest światem człowieka. Rośliny są pozbawione świata. Świat światowi (*Welt weltet*), wyraża się Heidegger. Świat się odsłania i pokazuje. To nie jest tak, że dzieło sztuki posiada swój wewnętrzny świat paralelny do świata, w którym żyjemy. Dzieło pokazuje ten sam świat, który jest naszym światem, którego prawda jest nam jednak zakryta. Prawdziwość świata objawia się w prawdziwej sztuce. Na antycznym dziele sztuki architektonicznej, jakim

11 Tamże, s. 30.

jest grecka świątynia, usiłuje Heidegger rozjaśnić postawienie świata w dziele. Materiał, kiedy potraktowany jest jako rzecz – narzędzie, z którego wytwarza się przedmiot użytku, na przykład siekiere, traci swój ontologiczny sens i zachodzi, przez nadanie mu użyteczności i służebności.

W przeciwieństwie do tego, dzieło – świątynia, stawiając swój świat, sprawia, że materiał nie zanika, tylko dopiero wychodzi na jaw i to w otwartości świata dzieła: skała zaczyna nieść i spoczywać, i staje się dopiero skałą; metale zaczynają błyszczeć i lśnić, farby świecić, dźwięk rozbrzmiewać, słowo zaczyna mówić. Wszystko to wydobywa się wtedy, gdy dzieło wycofuje się w masywność i ciężar kamienia, w siłę i giętkość drewna, w twardość i połysk rudy, w światła i cienie barwy, w brzmienie dźwięku i siłę nazywania słowa<sup>12</sup>.

Materiał pochodzi z ziemi. Kamień, drewno, glina, ruda metalu stanowią ziemię. Dzieło sztuki, stawiając świat, pokazuje jednocześnie ziemię, wydobywa początkowy, pierwotny i źródłowy sens ziemi. Tego, czym naprawdę jest drewno, nie doświadczamy z użytkowego i służebnego znaczenia drewnianego stołu, przy którym teraz siedzimy, ale ze świata postawionego w obrazie van Gogha z drewnianym krzesłem na pierwszym planie. Czytana na głos poezja Hölderlina stawia świat prawdy słowa i dźwięku, podczas gdy traci on swój sens i zanika w raporcie o stanie gospodarki czytany w parlamencie.

W dziele sztuki stawianie świata jest jednocześnie stawianiem ziemi. Świat, otwierany przez dzieło, jakim jest świątynia, jest wydobywany pierwotnie z ziemi i do niej wraca.

Dokąd dzieło się wycofuje i co w tym wycofywaniu się pozwala wydobyć się na jaw, nazwalibyśmy ziemią. Ona jest tą wydobywającą – kryjącą. Ziemia jest tym nie ponagłym do niczego niestrudzenie – niez mordowanym. Na ziemię i w ziemię człowiek historyczny gruntuje swoje zamieszkanie w świecie. Dzieło, ustanawiając pewien świat, wytwarza ziemię. To wytwarzanie jest tutaj, w ścisłym tego słowa znaczeniu, do myślenia. Dzieło przysuwa i trzyma ziemię ku otwartości jakiegoś świata. *Dzieło pozwala ziemi być ziemią*<sup>13</sup>.

Poprzez dzieła sztuki możemy rozumieć ziemię i zbliżyć się do ziemi. Bez ziemi nie byłoby dzieła i bez dzieła nie byłoby ziemi, ponieważ dzieło pozwala być ziemi taką, jaka jest. Mówi się, że dzisiejszy człowiek zatracił poczucie pierwotności ziemi, ponieważ na cokolwiek spojrzy, to już mu to do czegoś służy. Las, kiedy służy do zbierania grzybów lub biegania, nie jest już pierwociną ziemi i zakrywa prawdę o sobie. Sztuka umożliwia zachowanie czystego rozumienia ziemi i pokazuje drogę do doświadczenia bliskości ziemi.

Dzięki światu postawionemu w dziele, ziemia wychodzi na jaw i pokazuje swoje właściwe oblicze. „Świątynia, przez to, że się wznosi, nadaje rzeczom ich twarz, człowiekowi daje dopiero widok na siebie samego”<sup>14</sup>. Ziemia jest przeciwnym pojęciem do świata. Ziemia, jako miejsce istotnej prawdy, ukrywa się i zamyka. Świat otwiera się i odkrywa. To są dwa przeciwne ruchy, prowadzące do sporu. „Bycie dzieła dziełem polega na prowadzeniu sporu między światem a ziemią”<sup>15</sup>. Życie dzieła nie polega na harmonii. Dzieło żyje w napięciu i objawia

12 Tamże, s. 32.

13 Tamże.

14 Tamże, s. 29.

15 Tamże, s. 36.

się w starciu pomiędzy światem a ziemią. Spór jest żywiołem dzieła. „Dzieło, ustanawiając pewien świat i wyprowadzając ziemię, jest podżeganiem do tego sporu”<sup>16</sup>. Ziemia może pokazać się dzięki światu, a świat jest ugruntowany w ziemi. To, że świat może być w dziele postawiony, a ziemia wyprowadzona, jest dziełem występującego między nimi napięcia i sporu. Ziemia nie jest tylko martwym materiałem, lecz czymś, z czego prawda świata wychodzi i do czego powraca. Do konstytucji świata należy to, że wyprowadza ziemię na światło dzienne. Spokój dzieła sztuki zostaje zakłócony sporem między otwierającym się i okrywającym się światem a zamykającą się i zakrywającą się ziemią. U źródła sporu między ziemią a światem leży pierwotny spór (*Urstreit*) w istocie prawdy, której byt pokazuje się i cofa<sup>17</sup>. Prawdą nazywa Heidegger niezakrytość (*Unverborgeheit*), aletheia. Do istoty prawdy należy również nieprawda. Nieprawda nie jest rozumiana jako fałsz. Obecność prawdy i nieprawdy w jednej istocie mówi, że prawda jednocześnie stoi w ciemności i świetle. Jasność i ciemność sprzeciwiają się sobie w istocie prawdy.

Możliwością uobecnienia się prawdy jest w filozofii Heideggera prześwit (*Lichtung*)<sup>18</sup>. Prześwit można rozumieć jako prześwit witrażowy lub prześwit leśny. Okno witrażowe wpuszcza w mroczną przestrzeń kościoła smugi rozproszonego światła. Sens prześwitu leśnego ujawnia się w leśnej przecince jako prowizorycznej drodze leśnej do transportu drzewa. Przez prześwit wpada światło porannego lub wieczornego słońca. Prześwit nie jest jakimś rodzajem światła i jasności. Prześwit dopiero otwiera i czyni wolną przestrzeń dla wpadania światła, umożliwiając grę pokazywania się i ukrywania się bycia w świetle lub ciemności. Prześwit jest otwartością dla tego, co może się uobecnąć lub zatracić się w nieobecność.

Sztuka, w interpretacji Heideggera, nie jest działalnością kreatywną, w sensie wymyślania, fantazjowania, wyobrażania sobie. Sztuka nie jest twórczością, gdzie artysta rozumiany jest jako twórca, materiał jako tworzywo, a dzieło jako wytwór tak zwanego procesu twórczego. Jakakolwiek forma tworzenia jest zawsze rodzajem wytwarzania i produkcji. W przeciwieństwie do tego, sztuka w estetyce Heideggera, jest raczej miejscem uobecniania się prawdy rzeczy, gdzie artysta jest jakby pierwszym świadkiem tego fenomenu. W tym procesie uobecniania się prawdy dzieła, postawa artysty byłaby raczej pomocnicza, pośrednicząca i powściągliwa. Artysta musi prawdzie dzieła pozwolić się ujawnić. „Tak więc sztuka jest: sprawiającym zachowaniem prawdy w dziele. *Wtedy jest sztuka stawianiem się i wydarzaniem się prawdy*”<sup>19</sup>. Prawda sztuki nie jest ozdobą dla dzieła, jak ornament na budynku. Prawda żyje w substancji budowli jako dzieła sztuki. Żywa prawda zamieszkuje dzieła sztuki.

Czym jest właściwie sztuka, skoro nie daje się określić przez model tworzywo – twórca – twórczość – twór? Sztuka w myśleniu Heideggera jest techniką, w najbardziej pierwotnym, źródłowym i początkowym znaczeniu tego słowa.

16 Tamże.

17 Tamże, s. 42.

18 Tenże, *Zur Sache des Denkens*, Gesamtausgabe, Band 14, Hrsg. Fr. – W. von Herrmann; Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2007, s. 80.

19 Tenże, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Band 5, dz. cyt., s. 59.

Słowo technika pochodzi z greckiego *techne*, oznaczającego wiedzę i zdolność rzemieślnika i artysty.

*Techne* jest sposobem *aletheiein*. Odkrywa ona to, co się nie wy – do – bywa (*her – vor – bringt*) samo i jeszcze się nie ukazało i stąd może wyglądać i wypaść raz tak, a raz inaczej. Kto buduje dom albo statek albo wykuwa misę ofiarną, odkrywa to, co ma zostać wy-do-byte (*Her-vor-zu-bringende*), pod względem czterech sposobów powodowania. To odkrywanie zbiera wyprzedzająco wygląd i materiał domu i statku w widzianą jako ukończoną rzecz i określa odtąd sposób wytwarzania. A więc to, co decydujące w *techne*, wcale nie leży w robieniu i majstro-waniu, nie w stosowaniu środków, tylko w wymienionym odkrywaniu. W tym sensie, ale nie jako wytwarzanie, jest *techne* wy – do – bywaniem (*Her – vor – bringen*)<sup>20</sup>.

*Techne*, technika jest sposobem bycia prawdy, *aletheia*. Technika jest wy-do-bywaniem, to znaczy, wyprowadzaniem na jaw tego, co samo w sobie jest ukryte. Technika jest fenomenologicznym działaniem na rzecz prawdy dzieła, które nie wie z góry, co się zjawi. Słowo „wy-do-bywanie” (*Her-vor-bringen*) wskazuje na proces rozciągnięty w czasie. Technika jest aletheiologiczną archeologią. To, co tradycyjna metafizyka określa jako przyczyny: materia, forma, cel i wynik, to w rozumieniu starożytnych Greków miało znaczenie powodów, motywów, zwracaniem długu. Dlatego do istoty sztuki jako techniki nie należy opanowanie i uprawianie rzemiosła wytwarzania. Istotą techniki jest sztuka rozumienia, odsłaniania i wydobywania prawdy.

Kiedyś *techne* oznaczało również wydobywanie prawdy ku pięknu. *Techne* znaczyło też *poesis* sztuk pięknych. Na początku losów Europy, w Grecji wzniosły się sztuki na najwyższe wyżyny udzielonego im odkrywania. Sprawily, że zajaśniła obecność bogów i dialog boskiego i ludzkiego losu. I sztuka nazywała się tylko *techne*. Była ona jedynym, wielorakim odkrywaniem. Była pobożna, *promos*, to znaczy uległa zawiadywaniu i przechowywaniu prawdy<sup>21</sup>.

Starożytni Grecy używali tego samego słowa *techne* dla rzemiosła i sztuki. Artystę i rzemieślnika nazywali tym samym określeniem *technites*. Założyciel „Bauhausu” i twórca modernizmu w architekturze, Walter Gropius, łączył w swojej szkole budowlanej naukę rzemiosła budowlanego ze sztuką architektoniczną. Słowo *techne* nie oznacza jednak u Greków rzemiosła ani sztuki rzemieślniczej w dzisiejszym znaczeniu i nie ma nic wspólnego z praktyczną działalnością rozumianą jako rękodzieło. Słowo *techne* jest u nich częścią wiedzy, która jest ugruntowana w myśleniu prawdy. Ta wiedza jest początkiem działania artystycznego. Dzisiejszy człowiek może to zaledwie z trudem pojąć.

Heidegger, przekazując przez tradycję filozoficzną, wiąże swoje myślenie z myśleniem greckim, które i u niego ma sens sakralny. Prawda jest najwyższą świętością, a pytanie pobożnością myślenia. Starożytni Grecy potrafili myśleniem uczestniczyć w życiu bogów dlatego znali się na sztuce. W Heideggera filozofii sztuki i architektury, artysta nie jest twórcą, lecz „technikiem” wydobywającym prawdę dzieła. Artysta jest filozofującym technikiem. Prawda dzieła sztuki wychodzi na jaw w hermeneutycznej konstelacji, jaka ułożyła się między artystą, sztuką i dziełem.

20 Tenże, *Die Frage nach der Technik, Ausätze und Vorträge, Gesamtausgabe, Band 7, Hrsg. Fr. – W. von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2000, s. 14.*

21 Tamże, s. 35.

Tradycyjna estetyka jest teorią piękna. Piękno jest podstawową wartością estetyczną tradycyjnej teorii sztuki. Heideggera filozofia sztuki jest w istocie teorią prawdy, w której ufundowane jest piękno. „Piękno jest sposobem, w jakim prawda istoczy się jako niezakrytość”<sup>22</sup>. Prawda identyfikuje się właściwie z pięknem. Piękno w dziele nie występuje też obok prawdy. Piękno pojawia się, kiedy prawda wydarza się w dziele. Prawda pociąga za sobą piękno. Sztuka objawia piękno prawdy. Dzieło sztuki pokazuje prawdę rzeczy, która jest piękna. Sztuka może być piękna, bo jest prawdziwa, i odwrotnie, sztuka może być prawdziwa, bo jest piękna. To, co jest przeciwne prawdzie, nie może być piękne. To, co nie jest piękne, może być prawdziwe, ale nie należy już do sztuki.

Heideggera filozofia sztuki obiera, w duchu Nietzschego, drogę przeciwną do platonizmu estetycznego, dla którego piękno i przeżycie piękna są kategoriami centralnymi. Prawda i piękno prawdy są w drodze w pobliże tego, co Heidegger nazywa byciem (*Sein*), a co jest podstawą wszelkiego istnienia: człowieka, świata i Boga. Bycie nasycy swoją obecnością prawdziwą i piękną sztukę. Wielkie dzieła sztuki budowlanej, stare i nowe, emanują intensywnością bycia. „Istotą sztuki jest poetyzowanie. Ale istotą poetyzowania jest ustanawianie prawdy”<sup>23</sup>. Poetyzowanie (*Dichtung*), różniące się od poezji (*Poesie*), jest dla Heideggera sposobem myślenia, obok myślenia filozoficznego. Poetyzowanie jest sposobem myślenia i mówienia prawdy i piękna prawdy. Poetyzowanie jest językiem sztuki, nie tylko sztuki poetyckiej. Poetyzowanie tworzy język dzieła i język sztuki, poprzez który można lepiej zrozumieć siebie i świat. Poetyckość estetyczna pomaga odróżnić dzieło sztuki budowlanej od masowego i dowolnego budowania. Poetyckość dzieła sztuki budowlanej wznosi ponad to, co jednostronne, jednoznaczne, jednorodne. „Mówienie projektujące jest poetyzowaniem: saga świata i ziemi, saga o przestrzeni oddziaływania ich sporu, a zatem o miejscu wszelkiej bliskości i oddalenia bogów”<sup>24</sup>. Bliskość bogów przynosi błogosławieństwo w postaci obecności prawdy. Dzieła sztuki egzystują jako błogosławieństwo. Sztuka może być sagą o obecności albo nieobecności bogów. Może opisywać prawdę i piękno sprzyjania albo odwracania się bogów. Językiem poetyzowania jest mowa projektująca, to znaczy mowa możliwości, przewidywania, prorokowania. Tajemniczość i wieloznaczność wypowiedzi Heideggera nie powinna nas wprawiać w bezradność i rezygnację. To jest właśnie siła tego myślenia. Myślenie jest wtedy wielkie, kiedy pokazuje różne oblicza znaczeniowe i stawia niezwykle wymagania hermeneutyczne.

Architektura jest w swojej istocie sztuką budowania i żadna służebność tego nie zmienia. Kiedy stoimy przed dziełem architektonicznym, to pierwszą naszą myślą jest to, że stoimy przed dziełem sztuki. Dzieła budowlane, objawiające nam się tylko w tym, do czego służą, nie są prawdziwymi dziełami sztuki budowlanej. Zadanie filozofii sztuki architektonicznej polega na odróżnieniu architektury jako sztuki, od tego, co nie jest sztuką. Do końca XIX wieku, dzięki istnieniu stylów budowania, można było łatwiej odróżnić sztukę architektoniczną od tego, co nią nie było. Dwudziestowieczną architekturę opanowało pojęcie

22 Tenże, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Band 5, dz. cyt., s. 45.

23 Tamże, s. 63.

24 Tamże, s. 61.

funkcjonalizmu, akcentującego oszczędność formy, nowoczesność i wygodę dzieła architektonicznego. Mimo postmodernizmu i dekonstruktywizmu, funkcjonalne i konstrukcyjne rozumienie architektury jest nadal żywe i aktualne. Walter Gropius, czołowy modernista XX wieku, mówił, że funkcja i konstrukcja mogą też objawiać prawdę piękna dzieła sztuki architektonicznej. W architekturze wielkich mistrzów współczesności bogactwo formy łączy się z ekstremalną funkcjonalnością i logiką konstrukcyjną dzieła, niezależnie od tego, czy jest to architektura budynku mieszkalnego, budowli technicznej, krajobrazu, miasta czy wnętrza. Nawet jeżeli współczesne materiały, użyte w dziele architektonicznym, nie są naturalne w ścisłym sensie, to jednak znajdują swoje pierwotne pochodzenie z ziemi, a więc są elementem heideggerowskiego sporu między ziemią a światem w dziele.

## 2. Architektura jako sztuka budowania

Architektura jest sztuką kształtowania przestrzeni. Cel architektury wyraża się zasadniczo w projektowaniu i budowaniu domu mieszkalnego. Na temat przestrzeni, budowania i mieszkania pisze Heidegger w *Zur Frage nach der Kunst, Die Kunst und der Raum, Hebel – der Hausfreund, Bauen, wohnen, denken, ... dichterisch wohnt der Mensch ... , Das Wohnen des Menschen, Über die Sixtina, Schöpferische Landschaft: Warum bleiben wir in der Provinz?*

W architekturze mówi się o przestrzeni budowli, przestrzeni wnętrza, przestrzeni krajobrazu i przestrzeni urbanistycznej jako szczególnej formie przestrzeni krajobrazowej. W Heideggera filozofii architektury działanie architekta musi poprzedzić rozumienie przestrzeni. Przestrzeń w sztuce budowania jest nie tylko fizykalną, trójwymiarową, rozciągłą przestrzenią newtonowską. Przestrzeń jest przestrzenią człowieka i jego świata otoczenia. Swoje myślenie o przestrzeni rozpoczyna Heidegger od rozjaśnienia arystotelowskiego pojęcia przestrzeni, stojącego w relacji do pojęcia *physis*, przełożonego bardzo niedokładnie przez łacińskie słowo *natura*<sup>25</sup>.

Grecy rozumieją przez *physis* to, co jest obecne samo z siebie, w przeciwieństwie do tego obecnego, które swoją obecność zawdzięcza dopiero wykonaniu przez człowieka, czyli *techne*. Przestrzeń, w rozumieniu Arystotelesa, jest sposobem, w jakim uobecnia się *physis*. To, co dla nas oznacza przestrzeń, Arystoteles nazywa dwoma słowami: *topos* i *chora*. Przestrzeń jest zawsze miejscem zajmowanym przez jakieś ciało. Ciało to swoją objętością wypełnia tę przestrzeń. Dla Arystotelesa nie istnieje coś takiego, jak pusta przestrzeń. Przestrzeń ma charakter uporządkowany i dynamiczny. Ciało wyznacza przestrzeń i identyfikuje się z przestrzenią. Przestrzeń istnieje dzięki obecności ciała, a każde ciało posiada swoje własne określone w niej miejsce. Przestrzeń arystotelesowska jest przestrzenią wyznaczoną i wypełnioną obecnością ciał. Kiedy, na przykład, wprowadzamy jakieś ciało w przestrzeń, to od razu zajmuje ono w niej miejsce

<sup>25</sup> Tenze, *Zur Frage nach der Kunst*, Gesamtausgabe, Band 74, Hrsg. Th. Regehly, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2010, s. 193.

względem innych ciał. Obecność ciała nadaje sens przestrzeni. Architektura, zajmując się kształtowaniem przestrzeni, nie zapełnia pustej przestrzeni nowymi ciałami, lecz zastaje już przestrzeń wypełnioną określonymi ciałami, wkomponowując się w tę współobecność ciał. Dla Heideggera dzieło sztuki współtworzy zajmowaną przestrzeń i jest zrozumiałe w obrębie otaczającej przestrzeni.

W 1955 Heidegger nawiązał dyskusję ze swoim dawnym kolegą szkolnym, wybitnym historykiem sztuki, Theodorem Hetzerem, na temat *Madonny Sykstyńskiej* Rafaela Santi, obrazu namalowanego w 1512/13 roku dla ołtarza głównego kościoła klasztorowego San Sisto w Piacenzie<sup>26</sup>. Obraz ten, przedstawiający *Sacra Conversazione*, zakupiony w 1754 roku, znajduje się odtąd w galerii Alte Meister w Dreźnie. Malowidło to, zdaniem Heideggera, nie pasuje do muzeum. W przestrzeni muzealnej jest wyobcowane. Tam zmienia się jego istota jako dzieła sztuki i jego prawda nie wychodzi na jaw. Znaczeniowo myli. Obraz ten powinien wisieć nad ołtarzem głównym w kościele, dla którego pierwotnie został namalowany, gdyż jego istotna prawda odślania się w powiązaniu z ofiarą Mszy.

Przestrzenie (*Räume*), które codziennie przechodzimy, są ułożone (*eingerräumt*) przez miejsca (*Orte*), których istota ugruntowana jest w rzeczach w rodzaju budowli. Jeżeli uważamy na te odniesienia między miejscem a przestrzeniami, między przestrzeniami a przestrzenią, to pozostaje punkt odniesienia, aby przemyśleć relację człowieka do przestrzeni<sup>27</sup>.

Rzeczy nadają sens miejscom i przestrzeni, i odwrotnie, przestrzenie i miejsca pomagają rzeczom ujawnić ich istotną prawdę. Dzieła wielkich mistrzów architektury, jak Zaha Hadid lub Renzo Piano, stanowią doskonałe przykłady (skocznia narciarska w Innsbrucku albo Centrum Paula Klee w Bernie) wzajemnego odniesienia budowli do miejsca i przestrzeni. Dzieła te właściwie pokazują swoje prawdziwe oblicze dopiero w określonym miejscu i przestrzeni. One jakby wyrosły z tych miejsc i przestrzeni, które dzięki nim stały się czytelne i sensowne. Nie chodzi tu o naśladowanie natury przez architekturę ani o dopasowanie się architektury do natury, ani o wykorzystanie energetycznych źródeł natury. Architektura przegrywa, kiedy usiłuje rywalizować z naturalnym otoczeniem człowieka. Architektura jest tak wzniosła, że może nadać sens temu, co zostało uznane za bezużyteczne. Na przykład hale targowe (jak w Karlsruhe) albo dworce kolejowe (Hamburski Dworzec w Berlinie, Musée d'Orsay w Paryżu) zostają przekształcane na budowle dające schronienie sztuce. Nowa architektura muzealna staje się też coraz bardziej autonomiczna. We wznoszących się spiralach nowojorskiego Guggenheim Muzeum z trudem można skoncentrować się na wystawionych tam obrazach, tak samo jak na eksponatach w Muzeum architektury w Bilbao. Żydowskie Muzeum w Berlinie, zaprojektowane przez Libeskinda, zostało przeznaczone do zwiedzania, zanim jeszcze znalazła się w nim ekspozycja. Starożytni Grecy, z kolei, nie potrzebowali muzeów i wystaw dla dzieł sztuki. Sztuka, czy plastyczna, czy architektoniczna, była w sposób zrozumiała obecna w ich świecie, który był prawdziwy i piękny. Współczesna architektura rozwija się w nieustannej grze z przestrzenią i sztuką. Píše Walter

26 Tenze, *Über die Sixtina. Aus der Erfahrung des Denkens*, Gesamtausgabe, Band 13, Hrsg. H. Heidegger, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2002, s. 119.

27 Tenze, *Bauen, Wohnen, Denken*, Vorträge und Aufsätze, Band 7, dz. cyt., s. 158.



Gropius, współtwórca architektury modernistycznej, powstałej mniej więcej w tym samym czasie, co modernistyczna filozofia Heideggera:

Pojęcie racjonalizacji, na przykład, które jest przez wielu stawiane jako główna cecha charakterystyczna nowego prądu w architekturze, jest przecież tylko częścią procesu oczyszczającego. Ta druga część, zaspokojenie naszych potrzeb wewnętrznych, jest tak samo ważne, jak tych materialnych. I jedne i drugie należą do jedności życia. Uwolnienie sztuki budowlanej od nawału dekoracji, namysł nad funkcją jej członów, poszukiwanie jakiegoś zwięzłego ekonomicznego rozwiązania, jest przecież tylko materialną stroną projektowania, od której zależy wartość użytkowa budowli. O wiele istotniejszy niż zorientowana na funkcję ekonomia, jest wkład duchowy pewnej nowej wizji przestrzennej w architektonicznym procesie tworzenia. Tak więc podczas gdy praktyka budowlana jest problemem konstrukcji i materiału, to istota architektury polega na opanowaniu problematyki przestrzennej<sup>28</sup>.

Gropius mówi innym językiem o tym samym, co Heidegger. Architektura jest przede wszystkim sztuką przemysłanego kształtowania przestrzeni. Przestrzeń nie jest tylko obszarem do zabudowania, ale miejscem, gdzie forma i funkcja budowli spotykają się z ziemią, skałą, wodą, lasem, górą, słońcem, niebem – elementami występującymi w świecie człowieka wcześniej i pierwotniej niż architektura. Redukcjonizm modernistycznej architektury zmierza do prostej i funkcjonalnej formy i zachowuje istotne dążenie architektury do pokazania prawdy i piękna budowli, pozostającej w istotnej relacji do przestrzeni.

Sztuka rozumienia przestrzeni i zmagania się z przestrzenią leży u podstaw działania architektonicznego. Heidegger pyta o istotę przestrzeni, wsłuchując się w mowę języka.

Spróbujmy posłuchać języka. O czym mówi on w słowie przestrzeń (*Raum*)? Mówi w nim opróżnić (*räumen*). To oznacza: karczować, uwalniać od dziczy. Opróżnianie przynosi to, co wolne, otwarte na zasiedlenie i zamieszkanie człowieka.

Opróżnianie jest, pomyślane w swym sensie, uwalnianiem miejsc, na których losy mieszkających ludzi obracają się ku dobru jakiejś ojczyzny albo nieszczęściu bezdomności, albo ku obojętności wobec jednego i drugiego. Opróżnianie jest uwalnianiem miejsc, na których zjawia się jakiś Bóg, miejsc, z których bogowie uciekli, miejsc, na których pojawienie się tego, co boskie, długo zwleka.

Opróżnianie daje miejsce oferujące jakieś zamieszkanie. Miejsca świeckie są zawsze prywatyzacją często pradawnych miejsc sakralnych.

Opróżnianie jest uwalnianiem miejsc.

W opróżnianiu przemawia i ukrywa się zarazem jakieś wydarzenie. Ten charakter opróżniania zostaje zbyt lekko przeoczony<sup>29</sup>.

Przestrzeń filozoficzna nie jest trójwymiarowym, rozciągniętym obszarem. Nie jest niczym niewypełnioną fizykalną próżnią, ani kosmologiczną przestrzenią rozciągającą się w nieograniczoną. Filozoficzna przestrzeń jest przestrzenią ziemską, jest światem otoczenia człowieka. Przestrzeń rozprzestrzenia (*Raum räumen*), to znaczy, robi wolne miejsce i zaprasza do zabudowania, osiedlenia się i zamieszkania. Przestrzeń filozoficzna jest przestrzenią zdomowienia się

28 W. Gropius, *Die neue Architektur und das Bauhaus*, 3. Auflage, Gebr. Mann Verlag, Berlin 2000, s. 10.

29 M. Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, Aus der Erfahrung des Denkens, Band 13, dz. cyt., s. 206.

człowieka. Bycie człowieka nadaje sens tej przestrzeni. Przestrzeń jest miejscem, gdzie rozstrzyga się ludzki los, w obecności lub pod nieobecność Boga. O kaplicy Ronchamp Le Corbusiera powiedział Heidegger, że „jest drugą po gotyku świętą przestrzenią”. Ze świętością tej przestrzeni skomponował się, wybudowany wiele później, osadzony dyskretnie w pagórku dom zakonny, projektu Renzo Piano.

Późnym latem 1922 roku Heidegger zamieszkał w górskiej chacie w Todtnauberg, w południowym Hochschwarzwald. Nad jej wejściem umieścił tabliczkę z napisem po grecku: „Wszystkim kieruje błyskawica”. Usytuowana przy stromym zboczcu chata położona jest na wysokości 1150 m. Otaczający krajobraz, wraz z innymi chatami w dolinie, uczestniczy w wydarzeniu filozofowania, zanurzonego w upływie czasu codziennego, rytmu dnia i nocy, zmieniających się pór roku. Najwyższe natężenie filozoficznego myślenia osiąga Heidegger w zimowe wieczory, podczas zamieci śnieżnych. W chacie przebywa na ogół w samotności, tak często, jak to możliwe, między działalnością na uniwersytecie i okolicznościowymi wykładami. W górskim otoczeniu, niedaleko rodzinnych stron, powstają jego prace filozoficzne, przede wszystkim dzieło życia *Sein und Zeit*. W działalności filozoficznej nie widzi Heidegger nic osobliwego; nie różni się ona od pracy pasterzy z górskich hal i wieśniaków z dolin. Wszyscy oni, w zadomowionej przestrzeni, usiłują wydobyć prawdę istoty rzeczy.

Relacja człowieka do miejsc i przez miejsca do przestrzeni polega na zamieszkiwaniu. Przestrzeń człowieka jest przede wszystkim przestrzenią do zamieszkania. Relacja człowieka do przestrzeni nie jest niczym innym, jak istotnie przemyślanym zamieszkaniem. Heidegger pyta o istotę zamieszkania w przestrzeni ludzkiej.

Do zamieszkania dochodzimy, jak się zdaje, dopiero przez budowanie. Budowanie ma tamto, to jest zamieszkanie, za cel. Tymczasem nie wszystkie budowle są mieszkaniami. Most i lotnisko, stadion i elektrownia są budowlami, ale nie mieszkaniami; dworzec i autostrada, zapora wodna i hala targowa są budowlami, ale nie mieszkaniami. Jednak wymienione budowle znajdują się w obszarze naszego zamieszkania. Obszar ten rozciąga się poza tymi budowlami, ale jednak nie ogranicza się do mieszkań. Kierowca ciężarówki jest na autostradzie w domu, ale nie tam ma swoje zakwaterowanie, robotnica jest w przędzalni w domu, ale nie tam ma swoje mieszkanie; inżynier nadzorujący jest w elektrowni w domu, ale tam nie mieszka. Wymienione budowle zadomawiają człowieka. Zamieszkuje je, a jednak nie mieszka w nich, jeśli zamieszkanie jedynie oznacza to, że mamy zakwaterowanie<sup>30</sup>.

Aby zamieszkać, trzeba budować. Poprzez zamieszkanie człowiek może się zadomowić. Nawet w miejscu, w którym się nie mieszka, można się zadomowić. Mieszkanie, w rozumieniu Heideggera, jest czymś więcej niż zadomowionym miejscem, jest czymś więcej niż zakwaterowaniem i miejscem swojskim. Istota mieszkania i zadomowienia się leży we właściwym budowaniu. Co oznacza w istocie budowanie? Stawiając to pytanie, sięga Heidegger po słowo „budować”, by wydobyć jego pierwotną siłę znaczeniową.

Stare słowo budować (*bauen*), które mówi, że człowiek *jest*, o ile *mieszka*, oznacza *jednocześnie*: opiekować się i pielęgnować, mianowicie uprawiać pole, uprawiać winnicę. Takie budowanie jedynie strzeże, mianowicie wzrostu, który sam z siebie wydaje swoje owoce. Budowanie w sensie opiekowania się i pielęgnowania nie jest wytwarzaniem. Przemysł okrętowy i budownictwo sakralne jednakże wytwarzają swoje dzieła w pewnym sensie same. Budowanie jest tutaj,

30 Tenże, *Bauen, Wohnen, Denken, Vorträge und Aufsätze*, Band 7, dz. cyt., s. 147.

w odróżnieniu od pielęgnowania, wznoszeniem. Obydwa sposoby budowania – budowanie jako pielęgnowanie, kultywacja, łacińskie *colere*, *cultura* i budowanie jako wznoszenie budowli, *aedificare* – są zawarte we właściwym budowaniu, zamieszkanu. Budowanie jako zamieszkanie, to jest bycie na ziemi, pozostaje jednak w potocznym doświadczeniu człowieka od razu czymś, co jest, jak to język pięknie mówi, „swojskie”. Dlatego schodzi to na dalszy plan, za rozmaitymi sposobami, w których dokonuje się zamieszkanie, za czynnościami pielęgnowania i wznoszenia. W konsekwencji czynności te roszczą wyłącznie dla siebie nazwę budowania, a zatem sprawę budowania. Właściwy sens budowania, mianowicie zamieszkanie, popada w zapomnienie<sup>31</sup>.

Pierwotnie „budować” znaczy: umożliwić zamieszkanie. Budowanie jako umożliwienie zamieszkania daje się podwójnie rozumieć: jako towarzyszenie czemuś, co samo wzrasta i jako wznoszenie budowli. Architektura dzisiaj ma raczej na celu wznoszenie budowli, najlepiej imponujących budynków, mających wprawiać w zachwyt i podziw. Istota budowania jako opiekuńczego i pielęgnującego towarzyszenia powstawaniu budowli dla zamieszkania oddala się i popada w zapomnienie. To pierwotne towarzyszenie powstawaniu zamieszkania być może zachowane jest jeszcze w budowaniu własnymi rękami domostwa, którego konieczność budowania wyrasta z istotnej potrzeby zamieszkania. To jest jakby wydobywanie istoty zamieszkania z istoty budowania. Dzisiaj natomiast widzimy pospieszne wznoszenie budynków mieszkalnych, w którym chodzi tylko o to, aby zaspokoić potrzebę posiadania dachu nad głową, zakwaterowania, posiadania własnego kąta. Nawet gwiazdy architektury nie mogą sobie dzisiaj pozwolić na projektowanie bez kompromisów, chyba że budują własne domy.

Grecy myślą *techne*, wydobywanie, jako pozwolić się zjawić. Tak pomyślana *techne* ukrywa się od dawien dawna w tym, co tektoniczne, architektury. Ukrywa się ona ostatnio jeszcze, i bardziej zdecydowanie w tym, co techniczne techniki maszyn napędowych. Ale istota budującego wydobywania nie pozwala się zadowalająco pomyśleć ani ze sztuki budowania, ani z budowania inżynierskiego, ani ze zwykłego połączenia obydwu<sup>32</sup>.

Słowo „architektura” pochodzi od łacińskiego słowa „architectura”, wywodzącego się z greckiego „architekton” – „archi” – główny i „tekton” – mistrz budowlany. *Archi* oznacza też: początkowy, pierwotny, źródłowy. W słowie architektura zawarte jest greckie *techne* jako wydobywanie prawdy rzeczy. Architektura jest początkowym, pierwotnym, źródłowym wydobywaniem prawdy budowania i zamieszkania. Istotna prawda budowania tkwi w działaniu archi – tektonicznym. W interpretacji Heideggera istota budowania leży w wolności mieszkania, to znaczy, w gotowości do zamieszkania. „Tylko wtedy, kiedy jesteśmy zdolni do zamieszkania, możemy budować”<sup>33</sup>. Co to znaczy: być zdolnym do zamieszkania? Być zdolnym do zamieszkania nie znaczy spełniać określone warunki, dzięki którym mogę budować. Zdolność do zamieszkania jest czymś innym, niż potrzebą zamieszkania, która może być mniej czy bardziej zaspokojona. Zdolność do zamieszkania jest czymś innym niż posiadaniem środków materialnych na zbudowanie domu mieszkalnego. Zdolność do zamieszkania jest, być może, zdolnością do zatrzymania się na ziemi i wybrania miejsca do zadomowienia się. Umiejętność zamieszkania umożliwia dopiero budowanie.

31 Tamże, s. 149.

32 Tamże, s. 162.

33 Tamże.

Trzeba umieć mieszkać, aby budować i zamieszkać. „Nie mieszkamy, ponieważ zbudowaliśmy, lecz budujemy i zbudowaliśmy jak dalece mieszkamy, to jest jesteśmy jako mieszkający”<sup>34</sup>. Nie jest ważne, gdzie mieszkamy, tylko w jaki sposób istotnie mieszkamy. Mieszkać jest sposobem bycia człowieka na ziemi. Sposób bycia człowieka jako mieszkającego nadaje sens budowaniu i budowli. Lecz aby zamieszkać, musi wystąpić dopiero „... właściwa bieda (Not) mieszkania...”<sup>35</sup>. Musimy doświadczyć tego, że nie mamy mieszkania, nawet jeżeli już gdzieś „mieszkamy”. Bieda mieszkania nie polega na tym, że ludzie nie mają gdzie mieszkać, bo brakuje mieszkań. Bieda mieszkania znaczy: potrzeba prawdziwego mieszkania. Z biedy mieszkania wypływa potrzeba wiedzy o mieszkaniu, na czym polega istota mieszkania. Ludzie „... muszą najpierw nauczyć się zamieszkiwać”<sup>36</sup>. Jeżeli będziemy wiedzieli i uczyli się, jak mieszkać, to będziemy potrafili właściwie budować i zadomowić się. Problem mieszkania nie leży w technicznych możliwościach budownictwa, tylko w ludzkim doświadczeniu sposobu bycia zamieszkania i myślącym pytaniu o mieszkanie.

Istota budowania i zamieszkania leży w poetyzowaniu. W tekście ...*dichterisch wohnt der Mensch...*, „...poetycko mieszka człowiek...”, którego tytuł pochodzi z poematu Hölderlina, dokonuje Heidegger interpretacji istoty i sposobu bycia poetyckiego budowania i mieszkania. „Właściwe budowanie dokonuje się wtedy, kiedy występują poeci, którzy biorą miarę dla architektoniki, dla budowlanej konstrukcji (*Baugefüge*) zamieszkania”<sup>37</sup>.

Filozofia troszczy się o odsłonięcie prawdy istoty podstawy konstrukcyjnej świata, w którym mieszkamy. Poetyzowanie jako sposób ontologicznego myślenia istoty może uczestniczyć w odkrywaniu i pokazywaniu budowli mieszkalnej. Myślenie poetów wyznacza miarę dla istotnego budowania i zamieszkania. Architekci biorą na ogół miarę dla projektowania z wiedzy o sztuce budowania, z historii architektury i dzieł wielkich architektów. Tam wyznaczona jest miara produktywnego projektowania.

Zamieszkanie jednak wydarza się tylko wtedy, gdy zdarza się i istoczy poetyzowanie, i to w taki sposób, którego istotę teraz przeczuwamy, a mianowicie jako wzięcie pomiaru dla wszelkiego mierzenia. On sam (ten sposób) jest właściwym wymierzaniem, nie zwykle odmierzaniem przy pomocy gotowych podziałek do rysowania planów. Poetyzowanie nie jest też dlatego budowaniem w sensie wznoszenia i urządzania budynków. Ale poetyzowanie, jako to właściwe wymierzanie wymiarów budowli, jest początkowym budowaniem. Poetyzowanie wprowadza dopiero, na samym początku, zamieszkanie człowieka w swą istotę. Poetyzowanie pierwotnie umożliwia zamieszkanie<sup>38</sup>.

Poeta, bez wiedzy architektonicznej, nie zaprojektuje domu. Poetyzowaniem nie można obmyślić formy, wyznaczyć funkcji, określić parametrów statycznych budowli. Myślenie poetyckie nie ma nic wspólnego z techniką projektowania i budowania. W jakim sensie jednak poetyzowanie „jako to właściwe ocenianie wymiarów budowli, jest początkowym budowaniem”? W jakim sensie poetyzowanie jest miarą dla wszelkiego architektonicznego i budowlanego

34 Tamże, s. 150.

35 Tamże, s. 163.

36 Tamże.

37 Tenże, ...*dichterisch wohnt der Mensch...*, Vorträge und Aufsätze, Band 7, dz. cyt., s. 206.

38 Tamże, s. 205.

mierzenia? Poetyckie projektowanie budowli nie jest marzycielstwem, fantazjowaniem, tęsknotą za utraconym rajem, wyobrażaniem sobie idealnego domu. W filozofii Heideggera poetyzowanie jest rozmową z bogami. W tym sensie architektoniczne projektowanie poetyckie wyrasta z rozmowy z bogami, to znaczy, stróżami i opiekunami prawdy, istoty, piękna, ziemi, świata, człowieka. Czy dzieła Calatravy, Nouvela, Foster, Herzoga i de Meurona, Le Corbusiera, Neutry, Nerviego, Tange nie pokazują boskiego wymiaru architektury, czyli radykalnie różnego od standardowych produktów budowlanych czy samowolnie postawionych domków? Czy nie pozwalają nam one znaleźć punktu zaczepienia i orientacji w estetycznym chaosie, jaki dzisiaj panuje w budownictwie? Nawet jeżeli są one tylko akcentami architektonicznymi w tym, co się powszechnie planuje i buduje, to świadczą o poetyckości sztuki budowlanej.

Buduje się, aby mieszkać. Mieszka się, aby myśleć. Buduje się więc po to, aby myśleć. Myślenie jest nie tylko przywilejem filozofów i poetów, lecz człowiek w ogóle myśląco: filozoficznie i poetycko *jest* na ziemi. Myślenie jest sposobem bycia człowieka na ziemi. Ten myślący sposób bycia człowieka rozgrywa się, w interpretacji Heideggera, w przestrzeni czwórni (*das Geviert*).

Ziemia jest tą służąco niosącą, kwitnąco owocującą, rozciągniętą na skałach i wodach, wschodzącą się ku roślinności i zwierzętom. (...)

Niebo to sklepienie ruchu słońca, zmieniający postać bieg księżycy, wędrujący blask gwiazd, pory roku i ich zmiany, światło i mrok dnia, ciemność i jasność nocy, przyjazność i nieprzyjazność pogody, przeciąganie chmur, błękitna głębia eteru. (...)

Boscy są dającymi znaki zwiastunami bóstwa. Z ich świętego zarządzania zjawia się Bóg w swojej obecności albo odsuwa się w swoje zastonięcie. (...)

Śmiertelni to ludzie. Nazywają się śmiertelni, bo mogą umrzeć. Umrzeć oznacza być zdolnym do śmierci *jako* śmierci. Tylko człowiek umiera i to ustawicznie, jak długo przebywa na ziemi, pod niebem, przed boskimi. Kiedy wymieniamy śmiertelnych, to myślimy zarazem o pozostałych trzech, ale nie zwracamy uwagi na jedność tych czworga.

Tę ich jedność nazywamy *czwórnią* (*das Geviert*). Śmiertelni są w czwórni, kiedy *mieszkają*<sup>39</sup>.

Śmiertelni mieszkają, jak dalece szanują i ratują ziemię, która jest glebą, skałą, lasem, rzeką, morzem, pustynią, górą. Śmiertelni mieszkają, jak dalece przyjmują niebo, które jest nieboskłonem, pozostawiają słońcu i księżycowi ich własny bieg, gwiazdozbirowi jego własny tor, porom dnia i nocy ich własny rytm, a porom roku ich własną ciągłość. Śmiertelni mieszkają, jak dalece oczekują od istot boskich obecności i błogosławieństwa lub godzą się z ich oddaleniem i obojętnością. Śmiertelni mieszkają, jak dalece śmierć przyjmują jako swoją własną śmierć.

Przykładem budowania uwzględniającego obecność czwórni jest dla Heideggera chata wiejska w górach Schwarzwald. Mieszkanie w niej jest urządzone zgodnie z konstelacją jedności czwórni: ziemi i nieba, boskich i śmiertelnych. Wzniesiona została wśród pastwisk, na zboczu górskim, w kierunku na południe,

39 Tenże, *Bauen, Wohnen, Denken, Vorträge und Aufsätze*, Band 7, dz. cyt., s. 151.

przy naturalnym ujęciu wodnym. Chata została przykryta spadzistym dachem, o rozległym okapie, spełniającym różne funkcje. W środku mieszkania wyznaczono „kąt Pana Boga” (*Herrgottswinkel*) jako ołtarz domowy, na ogół naprzeciwko pieca w głównej izbie. W domu określono szczególne miejsce dla łóżeczka dziecięcego oraz miejsce przeznaczone do chorowania i umierania. Ta chata była prawie w całości dziełem rąk własnych, zbudowanym przy pomocy wykonanych przez siebie narzędzi.

Heideggerowi nie chodzi o to, aby miało się wrócić do archaicznego sposobu budowania, lecz aby pokazać istotną możliwość zamieszkania, wyrażoną w umiejętności budowania. W centrum filozofii architektury Heideggera leży rozumienie świata ugruntowanego w zasadzie czwórni, umożliwiające pierwotne, święte i bezpieczne budowanie i zamieszkanie.

To rozumienie świata zdaje się mimo wszystko obecne w dzisiejszej architekturze. Współczesna architektura nie jest już odbiciem stanu społecznego i politycznego epoki. Nie jest naśladowaniem historycznych stylów, chociaż dzieje sztuki architektonicznej odbijają się w niej jak w zwierciadle. Uwzględnienie specyfiki terenu, klimatu, naturalnych i duchowych potrzeb człowieka stało się czymś prawie oczywistym w dzisiejszej sztuce budowania. Nowoczesna architektura bierze pod uwagę możliwie wszystkie aspekty życia ludzkiego we wszystkich jego postaciach i przemianach. Źródłem filozofii jest, według Heideggera, faktyczne doświadczenie życia. Myślenie filozoficzne architektury ufundowane jest w źródłowym doświadczeniu sztuki budowania i zamieszkania. Dzisiejsza architektura korzysta z nowoczesnych, lekkich, często syntetycznych materiałów; jest budowaniem funkcjonalnym, stabilnym konstrukcyjnie, przyciągającym estetycznie, o czytelnym przeznaczeniu, wkomponowanym w otoczenie, uwzględniającym historyczność miejsca, biorącym pod uwagę czynniki ekologiczne i ekonomiczne. Czy w globalnym charakterze dzisiejszej architektury człowiek znalazł swoje istotne miejsce do zamieszkania? Czy tak zabudowywany świat może stać się domem człowieka?

Jednakże budowanie, przez które dom zostaje wzniesiony, jest tylko wtedy tym, czym naprawdę jest, jeśli z góry pozostaje nastrojone na pozwolenie zamieszkania, które to przyzwoleństwo budzi i udostępnia każdorazowo bardziej pierwotne możliwości do zamieszkania<sup>40</sup>.

Tę myśl wyraził Heidegger, rozważając poetyzowanie Johanna Petera Hebla (1760-1826) swojego rodaka i ziomka, który ponad połowę życia spędził z dala od ojczyzny i rodzinnych stron. Dlatego tym lepiej wiedział, czym jest dom. Wolność w interpretacji Heideggera nie leży w tym, że mogę i chcę, lecz w tym, że mi wolno. Kiedy ktoś zamierza postawić dom, to potrzebuje, w pewnym sensie, zezwolenia na budowanie i zamieszkanie. Tego zezwolenia nie udziela żaden urząd. To pozwolenie jest nastrojem wolności zamieszkania. Nastrój można rozumieć: wszystko wskazuje na to, że wolno mi budować i zamieszkać. Pozwolić czemuś być (*Seinlassen*) rozumie Heidegger: zostawić coś takim, jakie jest. Pozwolenie na zamieszkanie mówi, żeby pozwolić temu, co ma zostać wybudowane i zabudowane, takim, jakie ma być. Mogę tutaj i w taki sposób

40 Tenże, Hebel – *der Hausfreund. Aus der Erfahrung des Denkens*, Band 13, dz. cyt., s. 138.

zamieszkać. Czy wybudowanie hali do zjeżdżania na nartach przez cały rok, tam gdzie nie ma nigdy śniegu, otrzymało zezwolenie na budowanie? Czy wybudowanie barokowej willi na dziewiczej wyspie na Karaibach miało pozwolenie na budowanie? Architekt, który wie, jak się buduje, powinien zapytać, czy mu wolno projektować, czy ma zezwolenie na ukształtowanie danej przestrzeni, czy nie naruszy świętego, nietykalnego kosmosu tej przestrzeni, niezależnie od tego, jakiego zakątka ziemi ona dotyczy.

Dom właściwie można wybudować i zamieszkać tylko tam, gdzie człowiek jest w swojej krainie i ojczyźnie. To niekoniecznie musi być miejsce urodzenia. To jest to miejsce, o którym chcemy powiedzieć: tu chciałbym zbudować dom i zamieszkać.

Dopiero budowle sprowadzają ziemię, jako zamieszkały krajobraz, w pobliżu człowieka i stawiają zarazem bliskość sąsiedzkiego zamieszkania pod bezkres nieba. Tylko jak dalece człowiek, jako śmiertelny, zamieszkuje dom świata, przeznaczeniem jego jest budować dom dla niebiańskich i miejsce zamieszkania dla siebie<sup>41</sup>.

Poprzez budowle ziemia staje się zdomowiona i bliska człowiekowi. Budowle nadają sens ziemskiej przestrzeni człowieka. Budowle mają, w interpretacji Heideggera, znaczenie kultyczne. Stawiane i wznoszone są w hołdzie dla niebiańskich. Nie jest ważne kim są niebiańscy. Dobrymi duchami, aniołami, bogami, Bogiem. To jest problem dla teologii. Istotne jest to, że człowiek nie buduje tu na ziemi tylko dla siebie i sobie podobnych. Człowiek buduje zawsze także dla kogoś, kto nie jest z tej ziemi. Nawet jeżeli trzeba opuścić dom, który się zbudowało, to pragniemy, aby został i przetrwał.

Błądzimy w dzisiejszych czasach przez dom świata, któremu brakuje przyjaciela domu (*Hausfreund*), a mianowicie takiego, który w ten sam sposób i z tą samą siłą byłby przychylny technicznie rozbudowanej budowli świata i światu jako domowi dla pierwotniejszego zamieszkania. Brakuje taki przyjaciel domu, który zdołałby na nowo wydobyć obliczalność i technikę natury w otwartą tajemnicę jakiejś na nowo doświadczonej naturalności natury<sup>42</sup>.

Heideggera filozofia architektury jest troską o właściwe budowanie. Wyrosła z pobliża myślenia istoty prawdy zamieszkania. Myślenie istoty zamieszkania pokazuje to, czym naprawdę jest dom. Dom jest pierwszą budowlą człowieka i zawsze pozostanie miarą wszelkiego budowania. W budowli domu, w jego formie, funkcji i konstrukcji odśiana się cała prawda o człowieku. Filozofia Heideggera jest zmaganiem się z zapomnieniem myślenia tego, co istotne. Człowiek powinien w ten sposób istotnie myśleć, aby budować i zamieszkać. Musi tak właśnie istotnie budować, aby zamieszkać i myśleć. Wówczas być może stanie się mieszkańcem i przyjacielem domu, nawet w epoce globalizacji, ubogiej w myślenie filozoficzne.

### Martin Heidegger's philosophy of architecture

Architecture is applied art and belongs to aesthetics as well as to construction. The purpose of architecture lies in the artful designing and constructing of the

41 Tamże, s. 139.

42 Tamże, s. 146.

human space. Philosophy started only recently to deal with architecture. The philosophical consideration for this subject is reflecting on the essence and mode of being of architecture as artwork and building in-the-world. The central concepts of the architectural philosophy of Heidegger are: artwork, space, housing and construction. The art must be realized; it exists only as a work of art. The essence of the artwork is the opening of the truth and of beauty, which is a mode of being of the truth. The essence of art lies in a “put-into-the-work” of the truth; the essence of art is a foundation of truth, and this foundation creates a history. Heidegger sees the artwork as setting up a world and making the earth. This ontological – phenomenological – hermeneutical description of the artwork relates to any work of art, and also to a work of architecture. The resolute human being knows his place in the world and, in this sense, is at home in it. To exist – is a dwelling in the world. The original housing calls an original construction. “Only when we know how to dwell, can we build”. This dwelling, according to Heidegger, is nothing else than the way we people exist on the earth. Our relationship to space determines the way in which we build and dwell. Space is in this conception not a homogeneous vacuum or expansion, but an ordered space of things and beings. The architectural structures only constitute the space from its uncertainty. Heidegger says, after Hölderlin, “Man dwells poetically”, which means that he lives on this earth and that the world in which he builds his buildings should be his home, and that he should be a friend of this home.

Keywords: philosophy, architecture, art, work of art, space, building, habitation, house



Magda Kaźmierczak

### Ucieleśnianie miejsc i otwieranie przestrzeni – spotkanie Martina Heideggera z Eduardo Chillidą

*Po pierwsze, prawdziwą formą są nie postaci ani figury  
czy naczynia, lecz przestrzeń pomiędzy nimi.  
Forma przestrzeni „pomiędzy” niesie więcej znaczeń.  
To, co wydaje się otwartą próżnią, dziurą na wylot,  
przetwarza się – dzięki ograniczeniom sąsiednich,  
nieprzylegających form – w niezależną, decydującą formę.  
Nawet w dotyku ciał to coś trzeciego, wspólnego,  
rodzi się nie z wypukłości, ale właśnie z wklęsłości<sup>1</sup>.*

Taras Prochaśko

Jesienią 1969 roku Galeria Im Erker mieszcząca się w St. Gallen w Szwajcarii wydała limitowaną edycję 150 egzemplarzy eseju Martina Heideggera *Die Kunst und der Raum – Sztuka i przestrzeń*<sup>2</sup>. Każdy egzemplarz zawierał dodatkowo kopię tekstu napisanego przez Heideggera odręcznie na kamieniu z bawarskiego Solnhofen, płytę z nagraniem jego odczytu dokonanego również przez samego filozofa, a także siedem lito-kolaży autorstwa Eduardo Chillidy, powstałych specjalnie na prośbę Heideggera, jako graficzny komentarz do eseju<sup>3</sup>. Martin Heidegger i Eduardo Chillida po raz pierwszy spotkali się w Szwajcarii rok wcześniej. „Poznałem Heideggera na jednej z moich wystaw w galerii w Zurychu<sup>4</sup>. – napisał później Eduardo Chillida – Wspólnie obeszlśmy salę, zadawał mi tysiące pytań o dzieła i ich tytuły. Po jakimś czasie pewien szwajcarski wydawca napisał do mnie, że Heidegger był pod wielkim wrażeniem naszego spotkania i że chciałby, abym wystawił mu przemyślenia na temat swoich dzieł. zaproponował potem zrobienie

1 T. Prochaśko, *W gazetach tego nie napiszą*, tłum. R. Rusnak, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014, s. 7-8.

2 Przekład polski: M. Heidegger, *Sztuka i przestrzeń*, tłum. C. Woźniak, *Principia III*, 1991, s. 123.

3 Opis pierwszego wydania *Der Kunst und Raum* podają za J. A. Escudero, w: M. Heidegger, *El arte y el espacio*, tłum. J. A. Escudero, Herder, Barcelona 2012.

4 Nie udało mi się ustalić rzeczywistego miejsca pierwszego spotkania. Chillida wspomina galerię w Zurychu, tłumacz hiszpańskiej wersji tekstu J. A. Escudero pisze o Galerii Im Erker w St. Gallen, natomiast K. de Barañano, powołując się na relację Heideggera, o zamku Hagenwil. W 1968 roku Chillida, jak podaje oficjalna strona muzeum Chillida-Leku, nie miał wystawy w Zurychu, ale właśnie w Galerii Im Erker, która, jak pisze Escudero, znana była z organizowania spotkań myślicieli i artystów. Tak więc najbardziej prawdopodobną datą pierwszego spotkania Chillidy i Heideggera wydaje się 23 listopada 1968, dzień otwarcia wystawy w St. Gallen.

bibliofilskiego wydania książki z tekstem jego autorstwa i w ograniczonym nakładzie”<sup>5</sup>.

Wprawdzie *Źródło dzieła sztuki* zdążyło już znaleźć swoje miejsce w kanonie klasycznych tekstów z zakresu estetyki, to jednak zagadnienia dotyczące problematyki sztuki zajmują w myśli Martina Heideggera miejsce dość marginalne. Można by je sprowadzić do pochodzącego z wyżej wspomnianego eseju zdania, że „sztuka jest odkładaniem-w-dzieło prawdy”<sup>6</sup>, co zresztą nie jest wyrażeniem, które banalizowałoby znaczenie sztuki, wręcz przeciwnie – wskazuje na doniosłość jej zadania. Za najwyższą ze sztuk uznawał Heidegger poezję, która, ze względu na swój językowy charakter, w najwyższym stopniu pozwala Wydarzyć się prawdzie Bycia. „Sztuka nie jest dla niego [dla Heideggera] – pisze Cezary Woźniak – zjawiskiem kulturowym ani przejawem ducha, lecz należy do «Wydarzania». [...] Może dlatego w pracach dotyczących sztuki znajdziemy tak niewiele przykładów opisu konkretnych dzieł sztuki. Może dlatego też kryteria Heideggerowskiego widzenia sztuki spełnia jedynie «wielka sztuka» grecka, katedra gotycka, zapewne poeci Homer, Pindar, Hölderlin, malarze van Gogh i Klee. Klee był ulubionym malarzem Heideggera [...]”<sup>7</sup>. Tymczasem jednak bezpośrednią inspiracją do napisania eseju *Sztuka i przestrzeń* było dla Heideggera spotkanie z artystą Eduardo Chillidą, który wprowadził filozofa w zachwyt nad swoją sztuką i towarzyszącymi jej przemyśleniami. W tekście nie brak jednak również oczywistych nawiązań do rozważań obecnych już we wcześniejszych pracach tego filozofa.

*Sztuka i przestrzeń* składa się z serii pytań, gdyż, jak pisze Heidegger: „uwagi o sztuce, o przestrzeni, o ich grze jednego w drugim, pozostają pytaniami, nawet jeżeli wyrażają się one w formie twierdzeń”<sup>8</sup>. Podobnie o pisaniu i myśleniu o sztuce, a zwłaszcza o procesie tworzenia wyraża się w swoich *pismach* Chillida. Tworzenie jest dla niego zawsze pytaniem i szukaniem: „Artysta wie, co robi, ale żeby miało to sens – pisze – powinien przeskoczyć tę barierę i robić to, czego nie wie, w tym momencie będzie poza wiedzą i poznaniem. Sztuka jest dla artysty pytaniem, czyż naszej odpowiedzi nie stanowi ciąg pytań?”<sup>9</sup>.

Celem niniejszego tekstu jest zarysowanie związków myśli Heideggera z przemyśleniami Chillidy dotyczącymi zagadnień przestrzeni, rzeźby i ich podmiotowego odniesienia. Odwoływać się będę do późnych prac Heideggera: wspomnianej już *Sztuki i przestrzeni* oraz, jako uzupełnienia, wcześniejszego wykładu pt. *Budować, mieszkać, myśleć*, a także notatek Eduardo Chillidy zebranych w tomie *Escritos*. Choć *Sztuka i przestrzeń* została napisana niemalże 20 lat po *Budować, mieszkać, myśleć* (1951) i pomimo różnic, jakie w tym czasie zaszły w filozofii Heideggera, oba teksty łączy nie tylko postać autora i zbieżność tematyki. To właśnie z *Budować...* pochodzi zdanie, które odnaleźć możemy wśród notatek Chillidy: „Tylko wtedy, gdy jesteśmy zdolni do

5 E. Chillida, *Escritos*, red. N. Fernández, La Fábrica Editorial, Madrid 2005, s. 83. [Wszystkie tłumaczenia z jęz. hiszpańskiego – M.K.]

6 M. Heidegger, „Źródło dzieła sztuki”, tłum. J. Mizera, w: tegoż, *Drogi lasu*, Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1997, s. 55.

7 C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Wydawnictwo A, Kraków 2004, s. 277-278.

8 M. Heidegger, *Sztuka i przestrzeń*, dz. cyt., s. 123.

9 E. Chillida, *Escritos*, dz. cyt., s. 48.

mieszkania, możemy budować”<sup>10</sup>. Jako że notatki te nie są datowane, możemy jedynie przypuszczać, czy zanotowanie tego zdania jest wynikiem lektury tekstu Heideggera, bezpośredniego spotkania z nim czy może całkowicie niezależnych, samodzielnych rozważań artysty.

O tym baskijskim rzeźbiarzu, grafiku, niedoszłym architekcie i byłym bramkarzu futbolowym pisało wielu, na czele z postaciami takimi, jak Gaston Bachelard i Octavio Paz, ale również sam Chillida pozostawił po sobie setki zapisanych charakterystycznymi wielkimi literami małych skrawków papieru. Dzięki nim możemy zapoznać się z osobistymi przemyśleniami artysty dotyczącymi kwestii sztuki, życia i metafizyki, a także poznać artystów, literatów i filozofów, którzy wpłynęli na sposób jego myślenia o sztuce. Jednak to nie filozofia, ale zmysłowe doświadczenie związane z karierą bramkarza w klubie Real Sociedad stało się dla Chillidy głównym przyczynkiem do głębszego zainteresowania się kwestiami przestrzeni i czasu. „W bramce grają czas i przestrzeń [...] – mówił Eduardo Chillida – Bramka jest jedyną trójwymiarową strefą boiska. [...] W czasie rzutów karnych, a byłem młody, miałem wtedy 19 lat, nie ustawiałem się nigdy pośrodku bramki [...] tylko po jej prawej stronie. Obserwowałem piłkarza, który przymierzał się do strzelenia gola, i który traktował mnie z pobłażaniem myśląc, że nie wiedziałem, iż jako bramkarz powinienem ustawić się pośrodku. Ja jednak wiedziałem, że on strzeli w bok, skakałem i zatrzymywałem rzut. [...] Rzeczy takie jak ta mają dużo wspólnego z kwestiami przestrzeni, czasu, prędkości i geometrii. Kiedy bowiem bramkarz wychodzi naprzeciw napastnika, zmniejsza rozmiar bramki”<sup>11</sup>. Doświadczenie przestrzeni stało się dla Chillidy głównym tematem sztuki, a pojęcie przestrzeni – podstawową kategorią jego rozważań filozoficznych. Artysta przyznawał jednak, że gdyby nie doznał kontuzji, to kontynuowałby karierę piłkarza, a następnie trenera i nigdy nie zająłby się na poważnie twórczością plastyczną.

Granica i przestrzeń, pustka i cisza, materia, skala oraz jej rytm, muzyczność i wielkość<sup>12</sup> – to pojęcia, wokół których, zdaniem Kosme de Barañano<sup>13</sup>, organizuje się cała twórczość artystyczna Eduardo Chillidy. Tymczasem jednak, jak się zdaje, wszystkie one, a wraz z nimi również niewspomniane przez Barañano, ale także obecne i niezwykle ważne dla rozważań Chillidy pojęcie czasu – są tak naprawdę swoistymi rodzajami pierwotnego wobec nich pojęcia przestrzeni. Jedynym działającym w inny sposób konceptem jest „granica” uznawana przez Chillidę za jeden z warunków koniecznych możliwości ujawnienia się przestrzeni. Przestrzeni tej nie należy jednak pojmować jako czystego konstruktu myślowego, na którym, niejako wtórnie zbudowana zostaje ontologia. Nie sposób też zmieścić jej w definicji, chociaż niektóre z fragmentów zapisków Chillidy można

10 „Sólo si somos capaces de habitar podemos construir” – E. Chillida, *Escritos*, dz. cyt., s. 70 oraz M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, tłum. K. Michalski, w: tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, red. K. Michalski, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 332.

11 Fragment wywiadu przeprowadzonego przez Sanjuanę Martínez z Eduardo Chillidą, [za:] R. Badius i Juli, *Eduardo Chillida: del fútbol al arte genial y único*, w: „Archivos de medicina del deporte”, nr 143/2011, s. 212.

12 K. de Barañano, *Geometría y tacto: La escultura de Eduardo Chillida 1948-1998*, w: *Chillida: 1948-1998*, red. K. de Barañano, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madryt 1998, s. 17.

13 Kosme de Barañano – hiszpański historyk i krytyk sztuki, główny kurator wystaw dzieł Chillidy i autor prac poświęconych artyście.



1. *Lugar de encuentros VI*, 1974. Fundación Juan March, Madryt, Hiszpania.  
Fot. Francesco Catalá Roca



2. *Peine del viento XV*, 1976. Paseo Eduardo Chillida, San Sebastián, Hiszpania.  
Fot. Archivo Zabalaga-Leku

uznać za takie próby. Nie chodziło bowiem o wypracowanie jednej, pojęciowej definicji przestrzeni, ale o zbadanie możliwości i rodzajów jej ujawniania się. Tym zaś, co interesowało go najbardziej, było badanie sposobu, w jaki istnieje rzeczywista przestrzeń, nie tylko w relacji do innych pojęć, ale przede wszystkim jako coś absolutnie fizycznego i mającego związek ze wszystkimi obszarami świata ludzkiej egzystencji. W notatkach Chillidy współbrzmia ze sobą pojęcie przestrzeni z pojęciami miejsca i czasu, próby materialnego, fizycznego opisu z analizą suchych pojęć matematycznych i odniesieniami mistycznymi, metafory muzyczne z poezją, geometria ze sztuką – czasem zdają się sobie przeczyć, wszystkie jednak swój początek biorą z jak najbardziej rzeczywistych i cielesnych doznań bycia w świecie i pracy z żywą materią. Bardziej niż abstrakcyjna i nieznosząca sprzeciwu prawda interesowały bowiem Chillidę ruch i harmonia. „Skąd człowiek wziął pojęcie (termin) tego, co stałe? Czy stałość nie jest tym najbardziej nienaturalnym i sprzecznym z życiem pojęciem ze wszystkich?”<sup>14</sup> – pisał. Sprzeczność pojęć nie świadczyła więc dla Chillidy o błędnym rozpoznaniu, które należy natychmiast obalić ze względu na ich niespójność. Wręcz przeciwnie, to znajdująca się w ciągłym ruchu rzeczywistość nie pozwala zniewolić się w skostniałych pojęciach. „Czy [...] czas i przestrzeń nie stanowią negacji stabilności oraz afirmacji zmiany?”<sup>15</sup> – pyta Chillida.

Pisząc o czasie, Chillida nazywa go „bliźniaczym bratem przestrzeni”. Określając czas w ten sposób, wskazuje nie tyle na istnienie silnej więzi między nim i przestrzenią, ile na fakt absolutnej równoległości i równoczesności obu, co prowadzi wręcz do niemożności ich rozróżnienia. Można mówić o wymiarze czasowym rzeźb dlatego, że czas istnieje w nich w formie różnej od czasu takiego, jaki odmierzają zegary. Czas w rzeźbach Chillidy istnieje jako przestrzeń<sup>16</sup>, ale nie w taki sposób, że jest przez nią wyrażany. Czas i przestrzeń są dla Chillidy jednym i tym samym: sposobem bycia w świecie rzeczy i ludzi. Podobnie o czasie i przestrzeni myślał zresztą Heidegger, jak pisze Wawrzyniec Rymkiewicz – „analiza *Dasein* odsłania źródłową czasoprzestrzenność obecności, przy czym czas ten biegnie inaczej, a przestrzeń ma inną postać, niż to się zwykle przyjmuje. [...] Człowiek nie jest bytem znajdującym się w przestrzeni, lecz sam jest pewną przestrzenią, przestrzenią syntezy transcendentnej”<sup>17</sup>.

Początkowym tematem, jaki podejmuje w *Sztuce i przestrzeni* Heidegger, nie jest jednak, jak u Chillidy, zagadnienie specyficznie ludzkiego sposobu bezpośredniego doświadczenia przestrzeni, ale jej relacja z materialnym wytworem człowieka, jakim jest objętość rzeźby. Czy sztuka opanowuje przestrzeń tak, że bierze ją w posiadanie, chcąc nad nią zapanować? – pyta Heidegger, a w pytaniu tym wybrzmiewa znana z innych tekstów Heideggerowska krytyka zachodniego racjonalizmu, który charakteryzuje „naukowo-techniczne” podejście do przestrzeni. Wywodzące się od Galileusza i Kartezjusza techniczne pojmowanie przestrzeni definiuje ją jako bezwzględną i obiektywną. Przestrzeń ta ma istnieć

14 E. Chillida, *Escritos*, dz. cyt., s. 18.

15 Tamże.

16 Tamże, s. 80.

17 W. Rymkiewicz, *Ktoś i Nikt. Wprowadzenie do lektury Heideggera*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002, s. 95.

nie tylko niezależnie od podmiotu poznającego, ale również od dziejących się w niej zdarzeń. Dzięki takiemu ujęciu może zostać opisana jako całkowicie jednorodna, bez żadnego wyróżnionego punktu. Badający ją zaś naukowiec, jako niezależny obserwator, może uczynić z niej przedmiot poznania, zdystansować się od doświadczenia przestrzeni, opisać ją i rozłożyć na czynniki pierwsze. Tak rozumiana przestrzeń cechuje się również absolutną biernością wobec tego wszystkiego, co znajduje w niej swoje miejsce. Z takim myśleniem o przestrzeni związany jest pierwszy z trzech wymienionych w *Sztuce i przestrzeni* sposobów rozumienia przestrzeni rzeźbiarskiej – jako to, w czym znajduje się dzieło sztuki, w co rzeźba zostaje wrzucona i, tak jak każdy inny przedmiot fizyczny, wdaje się z przestrzenią w spór: zagarnia dla siebie swój kawałek, opanowuje ją i zniewala.

„Praca, którą wykonuję, zawsze inspirowana jest pragnieniem wiedzy”<sup>18</sup> – pisał Chillida. Każdy akt twórczy był dla artysty zawsze tylko jednym z momentów na drodze poznania, a sama sztuka zawierała w sobie każdorazowo element poznawczy. Sam siebie określał jako artystę konceptualnego, ale odróżniał zarazem pracę poznawczą artysty od pracy poznawczej naukowca. „Będę pracował zawsze, ponieważ nigdy nie poznaje się wystarczająco. W tym, co rozpoznane, ukryło się już zawczasu to, co jeszcze niepoznane”<sup>19</sup>. Konieczne dla techników, jak nazywał naukowców, poznanie *a priori*, dla artysty zawsze kończy się powstaniem sztuki martwej już od chwili jej narodzin. W wielu miejscach zwracał uwagę na to, że z jednej strony zawsze zna dzieło, które dopiero ma powstać, z drugiej zaś – nigdy nie wie, ani nie chce wiedzieć, jakie ono tak naprawdę będzie – jedyne, co w rzeczywistości jest mu znane wcześniej, to jego aromat<sup>20</sup>.

Pomimo braku zaufania do tego, co odgórne i raz na zawsze ustalone, jedną z prób określenia przez Chillidę sposobu funkcjonowania przestrzeni było zbadanie jej związków z geometryczną definicją punktu. Punkt stał się dla Chillidy pojęciowo tym samym, co miejsce. „Pojęcie miejsca dla wszystkich jest czymś bardzo jasnym, ale, jak wszystkie jasne rzeczy, nikt ich nie rozumie. Miejsce implikuje wymiar i granice, ale miejsce samo w sobie, punkt, nie ma wymiaru ani granic. Miejsce jest pojęciem”<sup>21</sup>. Miejsce zatem jest dla baskijskiego artysty czymś absolutnie pierwotnym i jednocześnie całkowicie jednostkowym. Czymś nierzeczywistym, niewymiarowym, ale stanowiącym konceptualny warunek możliwości zaistnienia przestrzeni, tak jak punkt jest warunkiem i podstawą całej geometrii. „Zajmować miejsce i nie mieć miary: czy to nie właśnie przestrzeń?”<sup>22</sup> – pyta Chillida.

Z tej perspektywy przestrzeń byłaby dla Chillidy tym, co nieograniczone, co uwalnia miejsce od braku wymiarowości i rozpościera się w nieskończoność. Podobnie o relacji przestrzeń-miejsce myślał Heidegger, chociaż z jego perspektywy logiczną zależność miejsca i przestrzeni należałoby odwrócić. Tym, co pierwotne było bowiem dla niego przestrzenią, której możliwość wydobycia, czy ujawnienia się, uzależniona jest od wytworzenia się miejsca. „Przeźródlenie musi

18 E. Chillida, *Escritos*, dz. cyt., s. 46.

19 Tamże, s. 47.

20 Tamże, s. 84.

21 Tamże, s. 70.

22 Tamże, s. 64.



3. *Elogio del horizonte*, 1989. Cerro de Santa Catalina, Gijón, Hiszpania.  
Fot. Alejandro Braña, Ayuntamiento de Gijón





4. Martin Heidegger z Eduardo Chillidą w Galerii Im Erker w St. Gallen w 1969 roku.  
Fot. Archivo Zabalaga-Leku

być przyznana, ujęta przez granicę. – pisze Heidegger w *Budować, mieszkać, myśleć* – Przyznana tak przestrzeń jest za każdym razem przydzielona i w ten sposób spojona, to znaczy skupiona przez jakieś miejsce, to znaczy przez rzecz taką, jak most. Przeto przestrzenie otrzymują swoją istotę od miejsc, a nie od «przestrzeni»<sup>23</sup>. Przykładowym miejscem, o którym pisze Heidegger, jest słynny most w Heidelbergu, który poprzez swoją obecność pozwala uobecnić się ukrytej i niejawniej dotąd przestrzeni. Nie jest to już w żadnym razie przestrzeń w jej znaczeniu geometrycznym. Chociaż z przestrzeni powstałej dzięki ustanowieniu przez rzecz miejsca można wyabstrahować przestrzeń rozumianą jako „czysta rozciągłość”, a z niej z kolei „relacje analityczno-algebraiczne”, to jednak zawsze tym, co dokonuje jej wydobywania, będzie uprzednia wobec niej materialna objętość.

To dokonywane przez miejsce „ucieleśnianie przestrzeni” dzieje się poprzez ustanawianie granicy. W *Sztuce i przestrzeni* Heidegger wymienia trzy sposoby rozumienia przestrzeni rzeźbiarskiej. Pierwszym było wspomniane już rozumienie przestrzeni jako opanowywanej przez materię, którą przypisujemy podejściu naukowo-technicznemu. Drugie stanowi swego rodzaju odwrócenie sporu z podejścia pierwszego, poprzez określenie przestrzeni jako tego, co otacza i opakuje dzieło sztuki. To podejście jednak również zostaje przez Heideggera odrzucone za to, że dokonuje odgraniczenia i izoluje przestrzeń względem siebie. Ustanawianie granicy nie jest odgradzaniem od siebie przestrzeni albo przestrzeni od rzeczy. Granica, którą Heidegger ma na myśli, nie ma nic wspólnego z wydzielaniem przestrzeni i panowaniem nad nią. Przestrzeń rzeźbiarska bowiem, zgodnie z rozumieniem trzecim, jest tym, co „jako pustka istnieje pomiędzy woluminami”<sup>24</sup>. Granica nie oddziela, ale pozwala ucieleśnić rzeźbie miejsce. Jednakże, jak przyznaje Heidegger, w tym momencie powinniśmy zaniechać rozważań, gdyż pytanie o rzeczywisty związek sztuki z przestrzenią wciąż pozostaje otwarte, a „właściwości rzeźbiarskiego ucieleśniania szukające miejsc i tworzące je na razie pozostawałyby nienazwanymi”<sup>25</sup>.

Chillida w swojej pracy artystycznej przyglądał się relacjom granicy z przestrzenią dużo głębiej i dokładniej, ale centralny punkt myślenia o tej zależności pozostawał ten sam: przestrzeń, granica i materialna objętość są od siebie nieodłączne. W jego twórczości, tak jak w inspirowanym nią tekście Heideggera, porzuca się myślenie o rzeźbie jako rzeczy „włożonej” w przestrzeń, zajmującej i zagarniającej ją dla siebie „Przestrzeń jest anonimowa, dopóki nic jej nie odgranicza. Kiedyś moje dzieła były głównymi bohaterami, teraz powinny stać się środkami do uczynienia bohaterką przestrzeni, aby ta przestała być anonimowa”<sup>26</sup> – pisał Eduardo Chillida. Zdaniem artysty przestrzeń przestaje być anonimowa w swoim bezmiarze tylko wtedy, gdy zostanie wydobyta poprzez ustanowienie wydzielającej ją granicy. Widać to w jego rysunkach, których główną bohaterką zdaje się właśnie linia-granica badająca możliwe przestrzenie na płaszczyznach dwuwymiarowych, i widać to w rzeźbach, których nieodłączną

23 M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, dz. cyt., s. 326.

24 Tenże, *Sztuka i przestrzeń*, dz. cyt., s. 125.

25 Tamże, s. 127.

26 E. Chillida, *Escritos*, dz. cyt., s. 58.

część stanowi przestrzeń. Przestrzeń i rzeźba wytwarzająca granicę wzajemnie współtworzą się i są w rzeczywistości różnymi, uzupełniającymi się nawzajem wymiarami. Gra przestrzeń-granica jest zarazem warunkiem możliwości zaistnienia rzeźby. Następuje tu jednocześnie sprzężenie zwrotne: dla Chillidy bowiem dopiero rzeźba, tak jak dla Heideggera most w Heidelbergu, pozwala ujawnić się przestrzeniom. „Rzeźba jest funkcją przestrzeni – pisze Chillida – Nie mówię o przestrzeni usytuowanej z dala od formy, która otacza wolumen i w której żyją formy, ale o przestrzeni generowanej przez formy, przestrzeni, która żyje wewnątrz nich. [...] Nie chodzi mi o nic abstrakcyjnego, mówię o rzeczywistości tak samo cielesnej, jak wolumen, który ją obejmuje”<sup>27</sup>.

Tak jak i przestrzeń, również pustka rozumiana jest przez Chillidę jako coś absolutnie rzeczywistego. Nie jako brak, ale swego rodzaju negatyw przestrzeni określanej jako pozytywna. Z tego też względu stanowi ona immanentną część każdej rzeźby. Rzeźba bowiem nie powstaje poprzez dodawanie, ale odejmowanie materii w taki sposób, aby mogło ujawnić się to, co najistotniejsze i najgłębiej ukryte, czyli przestrzeń w różnych jej formach<sup>28</sup>. Heidegger nazywał ten proces „wydobyciem na jaw”. Rozumienie pustki jako przestrzeni negatywnej wyjaśniał w *Sztuce i przestrzeni*, pisząc, że „Zebrane owoce wypróżnić [leeren] do kosza znaczy: przygotować im to miejsce”<sup>29</sup>. Chillida natomiast przywoływał obraz kamieniarzy zabierających z góry kamienie, którzy nigdy nie zdają sobie sprawy z tego, że zabierając kamienie, wkładają na ich miejsce przestrzeń. Gdy jednak dla Heideggera przestrzeń różni się w istotny sposób od ujmującej ją materii i traci swoją ważność w obliczu „wydarzenia się prawdy Bycia”, to dla Chillidy materia stanowi kolejną jeszcze z form pojawiania się przestrzeni. Obie bowiem, pustka i materia, są tylko dwoma rodzajami tej samej przestrzeni. „Przestrzeń i materia nie są od siebie tak odległe. Być może tym, co je od siebie oddziela, jest różnica prędkości. – pisze Chillida – Materia byłaby więc wolniejszą przestrzenią albo przestrzeń szybką materią”<sup>30</sup>.

Przestrzeń jest zarówno tym, co otacza wolumen rzeźby, jak i tym, co tę przestrzeń ujawnia poprzez ustanowienie granicy między nią a materią – również przestrzenią, tyle że istniejącą w inny sposób. To, co interesuje artystę najbardziej, to jednak nie sama forma rzeźby, ale gra, jaką prowadzą między sobą przestrzenie negatywne i pozytywne: pustka i materia, ale też przestrzeń szybka i przestrzeń wolna, wewnętrzna i zewnętrzna, związana i wolna, ograniczona i bezmierna. Chillida badał, w jaki sposób różne formy prowadzą między sobą

Przestrzeń pozytywna – Przestrzeń negatywna
Przestrzeń wolna – Przestrzeń szybka
Przestrzeń ograniczona – Przestrzeń niezmierna
Przestrzeń związana – Przestrzeń wolna
Przestrzeń różnorodna – Przestrzeń pojedyncza
Przestrzeń ciężka – Przestrzeń lekka
Przestrzeń teraz – Przestrzeń zawsze
Przestrzeń wypukła – Przestrzeń wklęsła
Eduardo Chillida
(Escritos, La Fábrica Editorial, Madrid 2005, s. 56)

27 E. Chillida, cyt. za: I. Busch, *Eduardo Chillida, arquitecto del vacío. Sobre la síntesis entre arquitectura y escultura*, w: *Chillida: 1948-1998*, dz. cyt., s. 67.

28 E. Chillida, *Escritos*, dz. cyt., s. 88.

29 M. Heidegger, *Sztuka i przestrzeń*, dz. cyt., s. 128.

30 E. Chillida, *Escritos*, dz. cyt., s. 55.

grę i pozwalają ujawnić się różnym rodzajom przestrzeni, ale interesowało go także, jak różna jest gra tych form w zależności od materiału, do wyboru którego artysta przywiązywał zawsze wielką wagę. Część jego dzieł walczy z prawami grawitacji, jak seria wytworzonych z betonu rzeźb *Miejsce spotkań – Lugar de Encuentros* czy wisząca nad stawem w jednym z barcelońskich parków *Pochwała wody – Elogio del Agua*. Niesamowite wizualne wrażenie sprawia *Peine del Viento – Grzebień wiatru*, usytuowany na nadbrzeżnych skałach Donostia-San Sebastián. „Moja rzeźba *El Peine del Viento* – pisze Chillida – jest wynikiem równania, w którym liczby zostają zastąpione przez żywioły: morze, wiatr, skarpy, horyzont i światło. Formy ze stali mieszają się z siłami natury, rozmawiają z nimi [...]”<sup>31</sup>.

Nie tylko materiał i formy, ale również umiejscowienie rzeźby zawsze było przez artystę starannie wybierane. Każda rzeźba Chillidy jest ściśle związana z miejscem, w którym się znajduje. Łączy się to z silnym przywiązaniem do miejsca samego twórcy, który powtarzał, że „każdy z nas jest skądś”, ma swoje miejsce i stanowi część tego miejsca. Dlatego też „rzeźba – pisze – powinna zawsze być odpowiedzialna i uważna na wszystko, co się wokół niej porusza i czyni ją żywą”<sup>32</sup>. „Ten związek człowieka z miejscem i poprzez miejsca z przestrzeniami polega na zamieszkiwaniu”.<sup>33</sup> – pisze w *Budować, mieszkać, myśleć* Heidegger – „Gdy mowa jest o człowieku i przestrzeni, wydaje się, jakby człowiek stał po jednej, a przestrzeń po drugiej stronie. Jednakże przestrzeń nie stoi naprzeciw człowieka. Nie jest ani zewnętrznym przedmiotem, ani wewnętrznym przeżyciem. Nie jest bowiem tak, że są ludzie, a poza tym przestrzeń; gdy mówię «człowiek» i myślę z pomocą tego słowa o tym, kto jest rodzaju ludzkiego, to znaczy kto mieszka, nazwą «człowiek» nazywam już pobyt w czworokącie przy rzeczach”<sup>34</sup>. Zamieszkiwanie jest dla Heideggera najbardziej podstawową cechą naszego bycia w świecie, które zostało nam jednak odebrane, a przez nas - zapomniane. Tymczasem jednak to właśnie miejsce wyznaczane przez budowanie przywraca człowiekowi dom, schronienie, a zatem możliwość zamieszkiwania, które pozwala ukazywać się przestrzeniom. Przestrzenie bowiem ujawniają się dopiero wtedy, gdy „człowiek je zamieszkuje”. Na poziomie *Sztuki i przestrzeni* „ludzkie zamieszkiwanie” zostaje co prawda zastąpione przez „wytwory sztuki rzeźbiarskiej”, ale zdaje się, że tylko po to, by głębiej ukazać zależności rzeczy, przestrzeni i miejsca z człowiekiem. Mówi o tym zapisana w *Sztuce i przestrzeni* Heideggerowska definicja rzeźbiarstwa, zgodnie z którą jest ono „ucieleśniającym ujmowaniem w dziełach miejsc, a wraz z tym otwieraniem okolic możliwego zamieszkiwania ludzi, możliwego przebywania otaczających, obchodzących ich rzeczy”<sup>35</sup>. Rzeźbiarstwo pozwala ludziom współtworzyć zamieszkiwany przez nich świat. Rzeźba, tak jak budowla, jak most w Heidelbergu, sprawia, że przestrzeń przestaje być anonimowa, rzeźbiarstwo natomiast, jako przestrzeń ludzkiego działania, czyni świat miejscem ludzkiego *zamieszkiwania*.

31 Tamże, s. 78.

32 Tamże, s. 102.

33 M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, dz. cyt., s. 330.

34 Tamże, s. 329.

35 Tenże, *Sztuka i przestrzeń*, dz. cyt., s. 128.

Chillida przejawiał w swoich notatkach o sztuce nie tylko podobne do Heideggera intuicje dotyczące relacji rzeźby z przestrzenią, ale przede wszystkim wyrażał swoimi rzeźbami jego tęsknotę do powrotu do własnego miejsca, zakorzenienia się i przywrócenia poczucia obecności rzeczy znajdujących się wokół nas. „Rzeźba byłaby ucieleśnieniem miejsc, które otwierając okolice i przechowując ją, utrzymywałyby skupionym wokół siebie to, co wolne, które udziela przebywania danym rzeczom, a człowiekowi zamieszkiwania pośród rzeczy”<sup>36</sup> – pisał Heidegger. Rzeźby Chillidy były dla Heideggera budowlami, które jako miejsca stają się przestrzeniami ludzkiego przebywania wśród rzeczy, czyli zamieszkiwania. „Jako ludzie, jesteśmy z jakiegoś miejsca”<sup>37</sup> – pisał w tym duchu Chillida. Rzeźba tworzy miejsca, wtapia się i współtworząc otaczającą ją przestrzeń, pozwala ujawnić się jej dotąd ukrytym właściwościom.

Dużo czasu i wiele kilometrów zabrało Chillidzie znalezienie odpowiedniego miejsca dla *Pochwały horyzontu – Elogio del Horizonte*, którą ostatecznie umieścił na skarpie nad brzegiem morza w Gijón w Asturii. To rzeźba, której Heidegger nie miał niestety szansy zobaczyć, ale która spełnia zadanie postawione przez filozofa w definicji rzeźbiarstwa ze *Sztuki i przestrzeni. Elogio del Horizonte*, mówiąc językiem Heideggera, przyznaje miejsce i otwiera przestrzeń. Każę stanąć prosto między niebem a ziemią, abyśmy patrząc w morze aż po horyzont, zrozumieli swoje współlistnienie z przestrzenią. Opisując to doświadczenie Kosme de Barañano pisze, że rzeźba „zmniejsza nas, abyśmy mogli widzieć morze, a jednocześnie [...] kładzie bezmiar firmamentu u naszych stóp. Sprawia, że patrzymy całym naszym ciałem: że stoimy wyprostowani, namacalnie czujemy ciężar betonu [...]. To dzieło, w większym stopniu niż nasza zdolność widzenia, umieszcza nasze ciało między niebem i ziemią, w patrzeniu na morze”<sup>38</sup>.

Chillida swoją sztuką nie chce jednak przywracać utraconych niegdyś miejsc. Jego myśl i twórczość nie zatrzymują się w biegu, ale skupiając się na teraźniejszości, cały czas wychylają ku przyszłości. Czas przeszły jest martwy<sup>39</sup>, rzeźby więc, choć konserwują w niezmiennym kształcie swoją treść, służą kreowaniu nowych przestrzeni dla możliwego przebywania wszystkich ludzi: „To, co należy tylko do jednego, nie należy prawie do nikogo”<sup>40</sup> – pisał Chillida. Z tego względu (oprócz wysokich kosztów wytworzenia rzeźb) starał się, aby jego prace były ogólnodostępne i publiczne, aby dzięki temu mogła zwiększyć się liczba ich możliwych właścicieli<sup>41</sup>. „Sądzę, że dzięki *Elogio del Horizonte* w Gijón, odnalazłem to, co jest osiągalne i to, co jest nieosiągalne [...] I rozumiałem, że to horyzont jest najlepiej rozumianą przez wszystkich rzeczą”<sup>42</sup> – opisywał swoje doświadczenie związane z *Pochwałą horyzontu*. Horyzont jest granicą wyznaczającą i ujawniającą przestrzeń, która zdaje nam jednocześnie sprawę z ograniczenia ludzkiej percepcji i możliwości naszego poznania. Stanowi w ten sposób nieustanne odniesienie całej pracy intelektualnej Chillidy. Jako „ojczyzna

36 Tamże, s. 127.

37 E. Chillida, *Escritos*, dz. cyt., s. 86.

38 K. de Barañano, dz. cyt., s. 59.

39 E. Chillida, *Escritos*, dz. cyt., s. 73.

40 Tamże, s. 34.

41 Tamże, s. 92.

42 Tamże, s. 87.

wszystkich ludzi”, w obliczu której wszyscy są braćmi, horyzont wskazuje na to, co ma jednocześnie wymiar indywidualny i ogólny. „Staram się tworzyć dzieła jako dzieła człowieka. Są moje, ponieważ ja to ja, a jako, że jestem stąd, dzieła te będą miały szczególne zabarwienie, nasze czarne światło”<sup>43</sup> – pisał Chillida o swojej pracy. Dodawał jednak: „W rzeczywistości jesteśmy bardzo podobni i to, co mnie porusza, będzie również wprawiało w drżenie innych”<sup>44</sup>.

*Zdjęcia rzeźb Eduardo Chillidy pochodzą z Archivo Zabalaga-Leku.*

*Autorka bardzo dziękuje pracownikom Archivo Zabalaga-Leku za udostępnienie zdjęć.*

*Merece un especial agradecimiento el Archivo Zabalaga-Leku que me ha cedido amablemente sus fotografías.*

### **The embodiment of places and the opening up of spaces. Martin Heidegger meets Eduardo Chillida**

The article reflects on consequences of the unusual encounter between Martin Heidegger, a German philosopher, and Eduardo Chillida, a Spanish sculptor and visual artist, taking place in 1968 in Switzerland. They are joined together by an „intellectual friendship”, as described by Chillida. A year later Heidegger publishes an essay *Art and Space*, illustrated by Chillida at the philosopher’s request. The idea of sculpture as a place which helps a previously absent space to reveal itself, the understanding of emptiness not as an absence but as a presence, is, without a doubt, a common point of Chillida’s and Heidegger’s thought, along with their interest in links between space and the human being. It turns out, however, that Chillida was much more radical in his interpretation of the relationship between a human being, the material capacity of a sculpture and space intertwined with them. By creating inhabitable spaces, Chillida doesn’t yearn for a lost and forgotten past. On the contrary, by joining the common and the individual perspective in his works, he succeeds in forming new places which, in accordance with the maxim that „what belongs to just one person belongs to almost no one”, anyone can inhabit.

**Keywords:** Martin Heidegger, Eduardo Chillida, art, space, sculpture

---

43 Tamże, s. 86.

44 Tamże, s. 89.

## Architektura a fenomenologia

Katarzyna Wejman

**Ciało w architekturze – neofenomenologiczna typologia architektury  
Hermann Schmitza**

Pod koniec XIX wieku historycy sztuki i architektury coraz częściej podejmują problem architektury jako przestrzeni odczuwania i percypowania. Heinrich Wölfflin w dysertacji doktorskiej z 1886 roku *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* stawia pytanie o możliwość wywierania wrażenia przez formy tektoniczne, natomiast jego uczeń Paul Frankl 30 lat później konceptualizuje architekturę jako dynamiczną przestrzeń z odpowiednimi centrami i przepływaniami siły.

O ciągłej aktualności Wölfflińskiego pytania świadczą współczesne prace Juhana Pallasmaa'y skupiające się na zagadnieniu wielozmysłowości i motoryki ciała w doświadczeniu architektury, książka Steena E. Rasmussena dotycząca odczuwania architektury czy teksty Petera Zumthora na temat jej atmosferyczności. Obydwaj badacze sięgają po fenomenologiczne rozwiązania dotyczące egzystencjonalnego i cielesnego wymiaru przestrzeni. Znacząca jest również niedawno wydana w Polsce książka *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych* Magdaleny Borowskiej traktująca m.in. o cielesnym i performatywnym znaczeniu przestrzeni architektonicznej.

Fenomenologiczne rozważania stają się główną podstawą w próbach opisanie wpływu architektury na jej odbiorcę oraz określenia możliwości wywierania przez nią wrażenia. Do tego zaś potrzebna jest odpowiednia konceptualizacja samej przestrzeni oraz cielesności, która jest sprawą kluczową – parafrazując Wölfflina: materialne formy mogą na nas oddziaływać tylko dzięki temu, że sami posiadamy ciało. Oznacza to, że architektura jest odczytywana – oprócz aspektu społecznego i politycznego – poprzez motorykę ciała, jego kierunki, a także przez sposób wrażeniowego i uczuciowego wystawienia na otoczenie, niejako sposób cielesnego bycia w świecie. Pogłębione analizy tego wymiaru mimowolnego doświadczenia architektury przeprowadza Hermann Schmitz w książce *Der Leib im Spiegel der Kunst*, obierając kierunek wyznaczony przez niemiecką historię sztuki i fenomenologię, a jednocześnie wyznaczając im dalszy etap w konceptualizacji relacji między przestrzenią, dynamiką kształtu,

wieloznaczności fenomenów a człowiekiem, rozumianym jako byt poruszony. Neofenomenologiczny opis wydobywa zarówno drobne niuanse, jak i grupuje fenomeny na zasadzie szerszych zjawisk architektonicznych. Poprzez opis klasycznych stylów architektonicznych Schmitz zarówno tworzy swoją typologię architektury, określa z punktu widzenia cielesnie i wrażliwością zaangażowanego obserwatora specyfikę tego, co gotyckie czy romańskie, jak i uwypatnia historyczny wymiar sposobu odczuwania oraz w sposób pośredni wskazuje na możliwości kształtowania doświadczenia architektonicznego.

### Byt poruszony

W neofenomenologicznym opisie za punkt wyjścia bierze się cielesne i emocjonalne zanurzenie w świecie, w którym ciało nie funkcjonuje jako geometryczny korpus kończący się wraz z powierzchnią skóry, lecz jako obszar bez stałych granic odczuwany jako własny. Można je określić jako niewymierne i niemierzalne miejsce czucia samego siebie, które jest niezależne od geometrycznych relacji odległości i dystansu. Ciało to odczuwalna sfera, samoznajdowanie się, rozległość o różnych punktach napięcia<sup>1</sup>. Jego dynamiczna organizacja bazuje na cielesnej dynamice, która rozgrywa się między ściskaniem (*Engung*) a rozszerzaniem (*Weitung*), a dokładnie w ściśnięciu (*Enge*) ku oddaleniu (*Weite*). Składają się one na specyficzny cielesny dialog – „cielesne znajdowanie się jest w sobie dialogiczne” – i są rozumiane jako konkurujące, nakładające się na siebie bądź znoszące się siły<sup>2</sup>. Odpowiadają one na to oraz są pobudzane przez to, co w otoczeniu napotykanego. W przypadku siedzenia przy stole cielesne wobec niego zaangażowanie nie tylko polega na rejestrowaniu jego wielkości czy kształtu, ale również na wyczuwaniu możliwości rozprzestrzeniania się, niejako ślizgania po powierzchni blatu – jest polem możliwej rozpiętości. Schmitz określa to zjawisko jako cielesny kierunek (*Richtung*), który – na drodze ekspansji – przebiega od ścisku ku rozległości.

Na powyższym przykładzie można pisać kolejne nakładające się cielesne tendencje. Hamujące ściśnięcie, zdeterminowane zbitą bryłą stołu, może stanowić konkurującą siłę wobec oddalania. Ów antagonizm – ściskanie a rozszerzanie – Schmitz nazywa napinaniem (*Spannung*), natomiast odwrotną sytuację, kiedy to rozszerzanie konkuruje ze ściskaniem, określa mianem wzbierania (*Schwellung*). Gra obu tendencji może przebiegać dwutorowo: intensywnie bądź rytmicznie, to znaczy symultanicznie bądź naprzemiennie<sup>3</sup>.

Prywacyjne ściskanie i prywacyjne rozszerzanie są wolne od konkurencyjnej naprzemienności ściskania i rozszerzania. W przypadku ściśnięcia zjawisko okazuje się tak silne i nagłe, że nie pozwala zaistnieć rozszerzającemu impulsowi. Prywacyjne rozszerzanie zaś polega na oderwaniu się od ściskania, które Schmitz określa jako złagodzenie, uczucie błogości wobec pięknego widoku albo w poczuciu ulgi. Strukturę cielesnej dynamiki różnicują dalej tendencje protopatyczne i epikrytyczne<sup>4</sup>, dając możliwość coraz szerszego określania

1 H. Schmitz, „Ciało odczuwane a przedstawieniowa bryła ciała”, przeł. M. Moryń, w: *Ciało i dusza. Rozważania filozoficzno-antropologiczne*, red. B. Andrzejewski, WPTPN, Poznań 1995, s. 83.

2 Tenże, *Der unerschöpfliche Gegenstand. Grundzüge der Philosophie*, Bouvier, Bonn 1990, s. 135.

3 Tenże, „Ciało odczuwane...”, dz. cyt., s. 84.

4 Określenia te wprowadził Henry Head, angielski neurolog, który zajmował się głównie systemem somasensorycznym i nerwowym. Oryginalnie pojęcia te dotyczyły dwóch rodzajów bólu, Schmitz natomiast



odczuć ściskania i rozszerzania<sup>5</sup>. Temu, co protopatyczne właściwe jest wrażenie rozproszenia, zacierania się i rozplływania, generalnie: oddalania, a temu, co epikrytyczne wrażenie zaostrowania i podkreślania.

Ciało to również sposób bycia w świecie, które zdaje sprawę z odczuwającego charakteru zaangażowania w świat. Z jednej strony jest wyrazem pasywnej współobecności z otaczającym środowiskiem, który Schmitz nazywa bytem poruszonym bądź bytem dotkniętym (*Betroffensein*). Owa możliwość dotknięcia oznacza otwarcie się na bogactwo gęstości otoczenia, przez które jest się zagadywanym. Z drugiej strony cielesność to też zaangażowanie, które Mariusz Moryń określa mianem wyczulenia bądź sensybilności (*Sensibilität*)<sup>6</sup>. Polega ono na „zdolności zręcznego i elastycznego bytowania, typ rozważnej czujności”<sup>7</sup>. Wyczulenie pozwala dostrzec ten nieodłączny a jednak wrażeniowy element rozumienia otoczenia. Polega na wychwytywaniu wielomówiących wrażeń (*vielsagende Eindrücke*). Nie da się ich dokładnie wyeksplikować i przedstawić, w wyczuleniu zdaje się raczej sprawę z ulotnej, ale całościowej znaczeniowości.

Podstawowym sposobem wyczulonego angażowania się w środowisko jest komunikacja cielesna<sup>8</sup>. Można ją określić jako rodzaj współdziałania i przenikania się ciała nachodzącym i stymulującym go otoczeniem, które ujawnia się pod postacią mocy. Poprzez zaangażowanie można wyczulić się i wzmoczyć intensywność komunikacji, ale również można zostać z niej wytraconym. Jednym z wyzwaczy takiej komunikacji są sugestie ruchu, które stymulują cielesną dynamikę. Sugerują one ruch – na bazie kształtu bądź rytmu – przez wyznaczenie możliwości cielesnego rozprzestrzenia się, od ścisku ku rozległości. Doświadczenie kształtu nie sprowadza się do spostrzeżenia zamkniętego w sobie obiektu o danym konturze. Kształt stanowi dynamiczny zbieg linii, który choć ograniczony zarysem, zdaje się poza nie wybiegać. Witalne jego doświadczenie bazuje na włączeniu – głównie poprzez wzrok – w grę kierunków cielesnych wiodących od ścisku ku oddaleniu. Dana linia jest przedłużoną drogą ruchu wzroku prowadzonego przez kształt. Można ją odnaleźć w dwu- czy trzywymiarowych figurach, w prowadzeniu formy: gdy figura jest zgodna z „nakierowaniem” linii<sup>9</sup>. Ową dynamiczność linii, poddającą się komunikacji cielesnej poprzez sugestie ruchu, Schmitz nazywa przebiegiem kształtu (*Gestaltverläufe*). Inaczej mówiąc, jest on charakterystycznymi sugestiami ruchu dla danego kształtu – wynikiem rozumienia linii przez zaangażowane weń ciało<sup>10</sup>.

Filozof wyróżnia dwie podstawowe grupy kształtów: zaokrąglone (*Gerundete*) i kanciaste (*Egckige*) o odmiennej cielesnej wymowie. Formy okrągłe i pół-okrągłe występują w podwójnej odsłonie: wypukło-wklęsłej. Ruch wypukły

odnosi je do wszelkich poruszeń cielesnych. Patrz: H. Schmitz, *Ciałosfera, przestrzeń i uczucia*, przeł. B. Andrzejewski, Garmond, Poznań 2001, s. 22.

5 Patrz: tamże, s. 85.

6 M. Moryń, *Wyczulenie i subiektywność. O nowej fenomenologii Hermanna Schmitza*, WNIF UAM, Poznań 2004, s. 80.

7 Tamże.

8 H. Schmitz, *Ciałosfera...*, dz. cyt., s. 27-47.

9 Patrz: tenże, „Der Leib im Spiegel der Kunst”, w: *System der Philosophie*, t. II, Bouvier, Bonn 1987 s. 94.

10 Tenże, *Der unerschöpfliche...*, dz. cyt., s. 143.

sugeruje oddalanie i rozszerzanie, niejako ześlizgnięcie się z ramion półkola. Może również wywołać wrażenie ściskania, poprzez ześrodkowanie najbardziej wystającego punktu. Połączenie jednak tego ściśnięcia z rozchodzącymi się ramionami wybrzuszenia potęguje tylko wrażenie oddalania. Natomiast wklęsła strona sprawia wrażenie zasklepiania, wciągania i obejmowania. Schmitz, wskazując na dynamiczny odbiór kształtu, przywołuje zdanie Heinricha Wölflina. Historyk sztuki identyfikuje to, co wklęsłe ze stabilnością, natomiast to, co wypukłe z tym, co żywe i dynamiczne<sup>11</sup>. Wypukłość uwalnia od ściśnięcia, wklęsłość zaś jest z nim nierozłącznie związana. Niewypuszczające „z ramion” ściśnięcie przybiera postać wręcz bolesnego hamowania, które nie pozwala ująć energii impulsu na zewnątrz. Ruch wklęsłości rozgrywa się w antagonistycznej konkurencji nabrzmiewania i napięcia. Jest to szczególnie widoczne w architekturze barokowej, gdzie przy silnych okągłościach, to, co wklęsłe daje wrażenie silnego pęcznienia – hamowanego rośnięcia.

Przebiegi kształtów kątów – kanciastości – Schmitz rozpatruje wraz z liniami prostymi. To, co proste zdaje się nie mieć w sobie cielesnego znaczenia: jest cieleśnie „nienasycone” (*ungesättigt*)<sup>12</sup>. Jednak nie doświadczają się nigdy pustej, oddzielonej prostości, proste linie wiodą najczęściej do innych kształtów. Ciało łączy się z prostymi przebiegami kształtu w ruchu przyspieszającym, niepostrzymanym nakierowanym na kolejny kształt. Linie proste służą więc jako rodzaj regulacji pomiędzy kształtami<sup>13</sup>. Intensyfikują one ich doznanie, np. siła impetu dynamiki linii prostej wzmacnia wrażenie tendencji epikrytycznej. Z drugiej strony brak wyraźnego cielesnego charakteru prostych form nie musi pozbawić ich pewnej wagi. Prócz wrażenia monotonii może wywołać wrażenie potęgi, jak olbrzymie, ciężko ciosane bloki materii tworzą ogromne budowle dominujące nad obserwatorem. Nie tylko masywność i wielkość powoduje takie doznanie, zostaje ono jeszcze podkreślone obcością prostej linii<sup>14</sup>.

Linie proste nabierają swojego fundamentalnego cielesnego znaczenia poprzez budowanie kątów<sup>15</sup>. Kąty ostre są związane ze ściskaniem, natomiast rozwarte z rozszerzaniem. Zazwyczaj w pierwszym przypadku dominuje tendencja epikrytyczna, a w drugim protopatyczna, jednak nie jest tak zawsze. Kąt prosty zaś pozostaje wobec dynamiki ściskająco-rozszerzającej neutralny. Jako kształt jednowymiarowy, leżący na płaszczyźnie, okazuje się czysto epikrytyczny.

Każdy kształt ma udział w którymś z powyższych typów: tego, co proste i kanciaste bądź zaokrąglone. Występują one w najrozmaitszych konfiguracjach i przemieszaniach, których każdorazowy opis może wydobyć doznawane niuanse i różnice. Ich odpowiednie nagromadzenie i potęgowanie się odpowiednich tendencji w stałych zestawieniach tworzy szersze typy, które można określić jako style. W ten sposób można wyłonić to, co specyficzne dla danej architektury – konkretnej budowli bądź stylu architektonicznego – oraz opisać fenomen tego, co gotyckie, barokowe czy romańskie.

11 Tenże, *Der Leib...*, dz. cyt., s. 46.

12 Tamże, s. 52.

13 Tamże, s. 53.

14 Tenże, *Ciałosfera...*, dz. cyt., s. 59.

15 Tenże, *Der Leib...*, dz. cyt., s. 54.

### Style architektoniczne jako wyraz cielesnej dyspozycji

Schmitz poświęca większą część swojej książki *Der Leib im Spiegel der Kunst* opisowi i typizacji form architektonicznych. Ukształtowanie się danego, dominującego stylu związane jest z ogólną panującą dyspozycją cielesną. Owa dyspozycja wyznacza sposób otwarcia na otoczenie. Jest to umiejętność przeżywania podstawowych momentów vitalnej motoryki – ścisnięcia i rozszerzania, która nie zawsze pozostaje taka sama<sup>16</sup>. W przypadku stylów architektonicznych stanowi ona gotowość do odbioru odpowiednich przebiegów kształtów i sugestii ruchu konkretnych form, które intensyfikują odczuwanie oczekiwanych tendencji cielesnych. Charakteryzują je głównie dwa aspekty, jakimi są z jednej strony wrażliwość na impulsy (*Reizempfänglichkeit*) odczuwane jako obejmujące lub napierające siły, w tym przypadku sugestie ruchu; z drugiej strony możliwość nań nakierowania (*Zuwendbarkeit*)<sup>17</sup>. Konkretna dyspozycja cielesna oznacza więc wyczulenie na konkretne fenomeny.

Owe dyspozycje mają swój udział w różnego rodzaju twórczości oraz projektowaniu kształtów i przestrzeni. W akcie twórczym zostają one przetłumaczone za pomocą sugestii ruchu i przebiegów kształtów na dzieło sztuki. Cielesna dyspozycja przejawia się także w doświadczeniu publiczności. Doświadczenie obserwatora nie jest oczywiście ograniczone czy rygorystycznie zdefiniowane przez dyspozycję cielesną twórcy. Raczej ta cielesna dyspozycja twórcy i twórców oraz odbiorców przenikają się w kształtowaniu pewnej powszechnej tendencji. Ma ona wymiar nie tylko indywidualny, ale także grupowy i historyczny. Daje swój wyraz w dominujących stylach danego okresu i społeczności, i zostaje opisana przez Schmitza w jego typologii architektury europejskiej<sup>18</sup>.

Styl, inaczej zwany formą charakterystyczną dla danego okresu w sztuce, Schmitz definiuje jako kwintesencję wszystkich cech dzieł sztuki, które zostają przyporządkowane odpowiednim przebiegom kształtów<sup>19</sup>. Filozof inaczej ujmując architekturę i podział stylów zrelatywizowanych do danych epok niż ma to miejsce w historii sztuki. Jego punkt widzenia jest *stricte* neofenomenologiczny: terminy nie będą się w prosty sposób nakładać na kategorie wypracowane w ramach teorii sztuki. W uchwytywaniu niuansów i złożoności, mimo wolnego doświadczenia, bogactwa jeszcze niewyeksplikowanych wrażeń, kategorie – ogólnie mówiąc – kulturoznawcze okazują się zbyt sztywne i ograniczające. Pojęcia nowej fenomenologii cechują się – przynajmniej w założeniu – elastycznością. Nie stanowią one twardych kategorii, co raczej

16 Schmitz opisuje dyspozycje cielesne przy okazji charakteryzacji różnych typów charakterów. Wyznacza je odmienna umiejętność doświadczania cielesności i jej dynamiki. Jedne związane są z niekontrolowanym przechodzeniem pomiędzy ścisaniem i rozległością (charakter cyklotymiczny), inne z podporządkowaniem konkretnemu aspektowi bez możliwości przejścia w inny (schizotymiczny oraz barotymiczny). H. Schmitz, „Die Person”, w: *System der Philosophie*, t. IV, Bouvier, Bonn 1980.

17 H. Schmitz, *Der unerschöpfliche...*, dz. cyt., s. 127.

18 Najczęściej skupia się na architekturze sakralnej, najprawdopodobniej ze względu na to, że łączy ona w sobie konieczne konstrukcyjne cechy budowli i jednocześnie jest dziełem sztuki, wyrazem oddania wiernych, bogactwa i możliwości kreatywnych danej grupy. Schmitz nie wykracza poza barok, dzięki czemu może pozostać w obszarze architektury sakralnej, jako tej wyróżnionej, mającej szczególne znaczenie w Europie w danym czasie.

19 H. Schmitz, *Der Leib...*, dz. cyt., s. 89.

pole modelowe<sup>20</sup>, w ramach którego zaangażowany obserwator może modyfikować i zdawać sprawę ze zmian zachodzących w doświadczeniu. Zmiany w stylach zaś są rozpatrywane jako zmiany w cielesnej dyspozycji, rozwoju oraz skomplikowaniu cielesnej ekspresji.

Schmitz rozważa style architektoniczne w dwóch blokach: bizantyńsko-barokowym oraz romańsko-gotyckim. Są to według filozofa dwa najważniejsze typy definiowania przestrzeni. W pierwszym dominuje tendencja rozszerzania, nie jest ona jednak taka sama w obu przypadkach, w drugim natomiast ściskania, która determinuje charakter odmiennych niuansów architektonicznych.

### Styl bizantyjski i barokowy

Najczęściej uznaje się, że styl bizantyjski dominował od czasu założenia Konstantynopola, przeżywał swój okres stabilizacji w czasie rządów Justyniana, a skończył się wraz ze zdobyciem miasta przez Turków. Rolę dominującą odgrywała architektura sakralna. Charakteryzuje się ona rozmieszczeniem budowli na planie krzyża greckiego. W centralnej części nad przecięciem się ramion krzyża wznosi się kopuła, która ma symbolizować kosmos chrześcijańskiego wszechświata. Jej konstrukcja jest bardzo istotna: przez wprowadzenie pendentyw można zrezygnować z innych dodatkowych podpór, a plan kwadratu zastąpić kołem. Dzięki temu osiąga się efekt dominacji kopuły w strukturze architektonicznej. Część centralną od północy i południa otaczają rozbudowane nawy boczne wraz z emporami. Uwypukleniu podlegają również gzymsy. Okna znajdujące się w samym bębnie kopuły optycznie ujmują jej ciężaru. Nie są one oszklone, lecz wypełniają je transenny: ażurowe, cienko szlifowane płyty alabastrowe lub marmurowe<sup>21</sup>.

Kształt kopuły jest kwintesencją charakteru architektury bizantyjskiej. Zamyka łagodnie budowlę w półkolu, rozszerza przestrzeń, jednak nie w sposób ściśle wertykalny. Do tego położenie budowli na planie krzyża greckiego tworzy zwartą strukturę. Schmitz przywołuje opisy Paula Frankla Bazyliki św. Marka w Wenecji. Zwraca on uwagę na rolę bogatych mozaik i tekstury dekoracji. Pokrywają one ciężkie mury, sprawiając, że wydają się one jedynie cienkimi powierzchniami, które zaraz uniosą się w powietrzu. Granice przestrzeni sprawiają wrażenie rozrzedzonych, tak jakby „dywany unosiły się kołysząco na niepewnym rusztowaniu”<sup>22</sup>. Budynek wywołuje wrażenie powstającego poprzez czyste rozszerzanie, niejako „wdech przestrzeni”. Wszystkie proste linie i płaszczyzny prowadzące ku górze zostają przejęte przez linie zaokrąglające się, które hamują ich ekspansywny charakter. Całość wraz z wieńczącą je kopułą wywołuje wrażenie unoszącego się puchu. Ten brak ciężkości w miękkich zaokrągleniach protopatycznej tendencji ma decydujące znaczenie w kształtowaniu całości doznania prywatycznego rozszerzania.

Schmitz przytacza opis głównej sali Hagia Sophia w Konstantynopolu, tym razem sporządzonego przez Władimira Zaloziecky. Wszelkie płaskie powierzchnie oraz proste zostają zastąpione zaokrąglonymi zamknięciami i liniami w kształcie

20 Tamże, s. 151.

21 W. Koch, *Styl w architekturze*, przekł. zbiorowy, Świat Książki, Warszawa 1996, s. 40.

22 H. Schmitz, *Der Leib...*, dz. cyt., s. 164.

łuków. Schmitz komentuje, że wyżej usytuowane elementy pochwytyją sugestywne impulsy, które w zaokrągleniu ulegają uspokojeniu. Są one poprowadzone z powrotem w głąb sali, bez możliwości ich uchwycenia. Przebieg kształtu wywołujący wrażenie dynamicznego ruchu jednocześnie go w sobie zamyka. Impuls cielesnego rozszerzania nie jest poprowadzony w żadnym kierunku, zostaje raczej rozmyty w miękkości. Filozof opisuje ową sugestię ruchu jako pływającą, kotłującą i oddychającą przestrzeni. Tego typu rozszerzanie nie nabrzmiewa w ramach antagonistycznej konkurencji ze ściskaniem. To prywatne rozszerzanie bardziej unosi i pozostawia przestrzeń w zawieszeniu. Dodatkowo nakładanie się na siebie miękkiego wyprofilowania oraz przytłumionego światła powoduje, że pojedyncze elementy zanikają na rzecz całościowego wrażenia. Silna tendencja zaokrąglająca, którą potęguje wyważone światło oraz homogenna masa murów, zespala kopułę i żagielek w „potężnej harmonii kotłującej się przestrzeni”<sup>23</sup>. Stanowi niejako w sobie zamkniętą, oddychającą bańkę, której prywatne rozszerzanie – nieograniczone przez żadną konkurującą siłę – donikąd nie prowadzi, lecz zawiesza przestrzeń.

Innym rodzajem rozszerzania charakteryzuje się styl barokowy. Złożoność barokowego przebiegu kształtu odpowiada antagonistyczności i złożoności tendencji cielesnych: nabrzmiewania i napinania. Sukcesywne, a czasem i simultaneousne oddziaływanie owych sił ujawnia swoją intensywność przy jednoczesnym protopatycznym charakterze. Umowny czas dominacji baroku szacuje się od połowy XVI do XVII wieku. Nie w każdym czasie i miejscu w Europie był on jednolity – przytaczając chociażby barok angielski – niemniej jednak najważniejsze cechy dojrzałego baroku określają pewną specyficzną tendencję. Zazwyczaj podkreśla się obfitość form, dynamikę i kontrastowość, tendencję do wykręcania. Wszelkie linie przyjmują kształty łuków. Często zastępuje się rzut krzyża facińskiego greckim bądź kołem, trójkątem czy popularną w tym stylu elipsą. W eliptycznej przestrzeni dochodzi do obrócenia osi głównej o 90 stopni. W takich przypadkach nisze nie stanowią oddzielnych elementów wnętrza, lecz zacierają podziały wcześniej wydzielonych obszarów kościoła, co ma potęgować wrażenie przelewania się przestrzeni<sup>24</sup>.

Natłoczenie elementów, skręceń i dekoracji narzuca się bardzo zaangażowanemu obserwatorowi. Okna, kolumny, wsporniki są tak wyprofilowane, że sprawiają wrażenie tłoczenia się i ściskania samej przestrzeni. Zaokrąglone i skręcone kształty zdają się napierać, żeby w następnej chwili zawrócić ku następnemu zagięciu. Pozwala to na częściowe przełamanie ściskania na rzecz rozszerzania. Jednak to rozszerzanie nie jest wolne od wciąż napierającego ściskania, co w efekcie wywiera wrażenie antagonistycznej konkurencji: nabrzmiewania z napinaniem. Jest to ważnym wyznacznikiem barokowego stylu. Wrażenie nierzeczywistego nabrzmiewania, nawet dość niewielkich przestrzeni, zostaje spotęgowane przez coraz silniejsze zaokrąglenia, pofałdowanie ścian oraz różnorodność krzywizn łuków. W ten sposób Wilhelm Pinder, opisuje kościół przyklasztorny w Banz: „przestrzeń, cała w wykręconych wibracjach [kształtów

23 Tamże, s. 165.

24 W. Koch, *Style...*, dz. cyt., s. 254.

ścian i pilastrów], które widziane osobno, sprawiają niesamowicie fantastyczne wrażenie, natomiast jako całość osiągają ponadrzeczywiste rozprzestrzenienie się małej sali<sup>25</sup>. W tym przypadku istotną rolę odgrywa kontrast między rzutem pionowym a sklepieniem. Gurty wznoszą się z pilastrów w formie podwójnie zakręconych wywijających się linii aż do wierzchołka, a następnie opadają w ten sam sposób do kolejnego pilastru. Stykają się w najszerszej części sklepienia, nad emporą, która znajduje się pomiędzy filarami w kształcie litery „s”. Ponad najwyższym miejscem wydrążone we wnęce pilastry wznoszą się i tworzą owalne sklepienie. W tym przypadku konkurencja między ścisaniem i rozszerzaniem bazuje na pierwszym aspekcie cielesnej dynamiki: odczucie rozszerzania jest reakcją na wcześniejsze ścisanie. Sekwencja pilastrów, wkomponowanych w sklepienie pomiędzy balkonami empory i wnękami, przypomina powolne płynięcie meduzy, która zbiera swoje białe elastyczne ciało, aby móc je następnie rozpostrzeć i wprawić w ruch.

Wyznacznikiem barokowego stylu jest również przewaga tendencji protopatycznej wyrażającej się w zaokrągleniach oraz miękkości. Schmitz w tym kontekście podkreśla specyficzny charakter materiałów często używanych przy budowie i wykończeniu. Konsystencja tej materialnej masy wydaje się wręcz wyczuwalna dotykowo. Dla filozofa znamienne są słowa Wölfflina, który podkreśla niesamowity charakter samego kruszcu: „wydaje się, jakby ten twardy suchy materiał renesansu przeobraził się w soczysty i miękki<sup>26</sup>”. Główną zmianę stylu historyk sztuki upatruje właśnie w tej „miękkiej obfitości” i „soczystości”. Wszelkie możliwe kąty i szpice zostały złagodzone, a linie proste zaokrąglone. Ten zabieg nie tylko zmienił formę kształtu, ale też spowodował inną grę światła i cienia. Poprzez zastosowanie miękkich form zaniknęła ostra granica między nimi. Według Wölfflina mury wyginają się jak ciało węża do wewnątrz i na zewnątrz. Tym bardziej metafora meduzy wydaje się trafna. Ze względu na tendencję centralizującą obserwator zdaje się zostać jeszcze bardziej wystawiony na ogólną, protopatyczną atmosferę przestrzeni barokowej. Jest to spowodowane zebraniem sugestii ruchu oraz brakiem wyraźnej możliwości ucieczki cielesnych kierunków. W stylu bizantyńskim, energia kumuluje się w środku i wypycha na zewnątrz, jednak w przypadku baroku, jest ona jeszcze bardziej zdynamizowana.

Ważną późnobarokową realizacją, właściwie już zahaczającą o styl rokokowy, jest bazylika w Vierzehnheiligen (kościół pielgrzymkowy Czternastu Wspomożycieli). Została zbudowana w latach 1743-1772 na podstawie projektu Johanna B. Neumanna. Zastosował on nowy system równowagi dla podtrzymania sklepienia, dzięki któremu podpory pionowe nie były potrzebne<sup>27</sup>. Uzyskano przez to otwartą sferę przestrzeni, w których przecinające się w miejscu sklepień gurty rozchodzą się ku górze oraz na boki. Filary ułożone w krzyżowo-liniowy układ wyznaczają trzy elipsy wzdłuż osi głównej. Pogłębiają one efekt centralizacji

25 H. Schmitz, *Der Leib...*, dz. cyt., s. 169.

26 Tamże, s. 173.

27 Ów sposób zawdzięcza architektowi Gaurani, od którego nazwiska nazwano ten rodzaj konstrukcji. Poprzez poprowadzenie gurtów sklepienia skośnie pod różnymi kątami w stosunku do osi głównej budowli, można było ograniczyć tektoniczną rolę podpór pionowych. W. Koch, *Styl...*, dz. cyt., s. 261.

budowli. W tym przypadku „mamy do czynienia z otwartym układem przenikających się nawzajem jednostek centralnych: trzech eliptycznych i dwóch kolistych”<sup>28</sup>. Co również jest znaczące i bardzo charakterystyczne to postawienie ołtarza w środku, a nie w prezbiterium.

Ta architektoniczna realizacja jest według Schmitza dobrym przykładem, aby wskazać na antagonistyczną konkurencję już w trochę innym kontekście architektonicznym. W tym przypadku tendencja napinania przy silnym rozszerzaniu zostaje wywołana napięciem spowodowanym obniżeniem sklepienia.

Neumann zwięził przestrzeń najmocniej w miejscu, z którego ona [zazwyczaj] się rozchodzi w największą dal i gdzie, w wysokim baroku bębnowe sklepienie osiąga swoją największą wysokość. Drugi raz sklepienie to zapada się w zachodnim korpusie nawy przed emporą (...) to dwukrotne obniżenie jest sprzeczne wobec przepisów architektonicznym i przez to bardzo niezwykle. Przestrzeń otwiera się trzykrotnie w freskach na sklepieniu do iluzorycznych wysokości, do nieskończoności rozpoczętej w świecie doczesnym<sup>29</sup>.

Impulsy napinania, niejako sprowokowane przez to specyficzne sklepienie, wydają się dalece bardziej dramatyczne i wyrafinowane. Przy tej realizacji występują na powrót linie proste na przemian z okrągłymi. Filary organizujące wielokrotnie scentralizowaną przestrzeń, dopiero przechodząc w sklepienie, zostają zaokrąglone. Są one prostopadłe w stosunku do sklepienia, innymi słowy: powraca kąt prosty. Można powiedzieć, że scentralizowana siła z większym impetem (to znaczy sugestią ruchu otwartą w kontakcie z linią prostą) skierowana jest ku górze. Rozszerzanie zaczyna być ukierunkowane. Wzbijając się, znajduje swoją kontynuację we freskach, jednocześnie natrafia na zapadające się sklepienie, co wywołuje wrażenie ściskania. Impuls rozszerzania zostaje zahamowany.

Style barokowy i bizantyński wyznaczają ważny kierunek w odbiorze i doświadczeniu architektury. Określony jest przede wszystkim przez wrażenie rozległości, która w tych dwóch przypadkach ma inny charakter. Styl bizantyński przyporządkowany jest prywatynemu rozszerzaniu, czyli rozszerzaniu wolnemu od ścisku, który swobodnie się rozchodzi. Natomiast to, co charakterystyczne dla stylu barokowego to wrażenie nabrzmiewania, które skazane jest na napinanie. Innymi słowy barok wywołuje wrażenie rozszerzania w antagonistycznej konkurencji ze ściskaniem. Drugą wyróżnioną przez Schmitza grupą są style: romański i gotycki. W przeciwieństwie do poprzedniej w ich charakterystyce podkreśla się dominującą rolę ściskania.

### Styl romański i gotycki

Architektura romańska rozwijała się głównie między X a XII wiekiem i miała różny charakter w innych miejscach Europy. Najważniejszą rolę w ukształtowaniu się stylu odegrała architektura sakralna. Prócz miejsca zebrań i kultu spełniała ona również ważną funkcję obronną. Rola ta miała wpłynąć na charakter budowli, które były ciężkie i trudne do zdobycia. W tym okresie – pomimo różnic konkretnych realizacji – po raz pierwszy od czasów starożytnych wykształcił się jednolity styl.

28 Tamże.

29 H. Schmitz, *Der Leib...*, dz. cyt., s. 171.

Romańska budowla zazwyczaj składa się z prostych brył, takich jak prostokąt, walec czy ostrosłup. Zestawiane są one ze sobą przy jednoczesnym zachowaniu odrębności każdej z nich, to znaczy: nie występuje płynne przejście między nimi. Pokryte są nawet własnymi dachami. Owa odrębność jest również widoczna we wnętrzu. Nawy mają inne wysokości i szerokości, pozostają wyraźnie oddzielone łukami i rzędami kolumn. Plan budowli bazuje na siatce powielonych kwadratów. Leży on na rzucie krzyża łacińskiego (w przypadku kościołów pielgrzymkowych tzw. halowych) bądź greckiego (przy mniejszych realizacjach). Proporcje są wyznaczone podług prostych zależności arytmetycznych (nawa główna jest dwukrotnie szersza niż nawy boczne, jej długość okazuje się wielokrotnością jej szerokości itp.). Prezbiterium zazwyczaj wykańczano półkolistą absydą. Nad skrzyżowaniem transeptu z nawy głównej są umieszczane wieże, które dzięki otworom okiennym, m.in. rozetom, doświetlają wnętrze. Wieże umieszczane są także na zakończeniach naw bocznych i po bokach prezbiterium czy fasad. Zazwyczaj mają one kształt długiego prostokąta o różnym stopniu złożoności i dekoracyjności. W stylu romańskim obok sklepień kolebkowych, wzmocnionych przez gurdy, występują też sklepienia krzyżowe oparte na dodatkowych rzędach kolumn. Całość budowli jest niepodzielona na trzy nawy. Charakterystyczne są również kostkowe głowice kolumn z zaokrąglonymi dolnymi krawędziami, kapitele przyjmują kształt odwróconego ostrosłupa bądź kielicha, a trzony kolumn są wykonane z ciosów kamiennych. Sam materiał budowlany jest ciężki i masywny – kamień, najczęściej piaskowiec, wapień lub granit.

Wnętrze romańskiej budowli jest molestującą, przytłumiającą masą, nieoczekiwaną siłą filarów, łuków, ścian i wszechobecnego kamienia. Masywność przywołuje wrażenie korpuskularności. Doznanie ściskania nie jest związane z jednym czy dwoma aspektami, lecz z całościowym kształtem. Filozof ponownie przywołuje opis Frankla, który porównując sztukę wczesnochrześcijańską z romańską, podkreśla skoncentrowanie i zaciskanie własnej energii w tej ostatniej<sup>30</sup>. Zaciskanie – jako przebieg kształtu – ma dominować w stylu romańskim i być tak silne, że czasami wręcz wywołuje zaciskanie w samym korpusie (*Körpergefühl*). Schmitz dopełnia charakterystykę specyficznego dla romańskiego stylu ściskania, powołując się dalej na Georga Dehio. Opisuje on kościoły halowe występujące w północnej Francji. Według niego w tamtych stronach nie znajdzie się przestrzeni bardziej obcej, niewolnej, mętnej, wręcz potwornej, która wyraża – niemożliwą do wygrania – walkę z materią<sup>31</sup>. Daje się zauważyć protopatyczną tendencję, ale nie w sensie zaokrąglenia, ale w postaci głuchego (zamglonego) bólu głowy. Ściskanie okazuje się dojmujące ze względu na jego symultaniczny, a nie naprzemienny charakter. Występuje ono wraz z nabrzmiewaniem, które jest jednak zatrzymywane przez prostoliniowość motywów wertykalnych, takich jak filary. Ściskanie jest tutaj kwestią podstawową, nie jak w stylu barokowym, gdzie odgrywało rolę impulsu do rozszerzania. Co charakterystyczne, ściskanie ma w sobie coś rozproszonego, mglistego. Kamień sprawia niekiedy wrażenie

30 Tamże, s. 187.

31 Tamże.



gliny, która nie jest jeszcze całkowicie stwardniała i w którą, jak w przytłumioną masę materii, wkraczają masy światła i cienia<sup>32</sup>.

Romańskie wnętrza zazwyczaj są słabo doświetlone, o czym przesądza obronny charakter małych okien. Przestrzeń ta jest więc dodatkowo przytłumiona przez panujący półmrok. Zaznacza się wyraźnie granica między dołem prawie odciętym od światła i doświetloną górą, wieżami i sklepieniami, dzięki podwójnym bądź potrójnym otworom okiennym. Widoczność sklepienia podkreśla wypukły kształt. Przykładem owej gry światła, masywności odrębnych brył kościoła, ciężkiego kamienia, jest kościół San Clemente w Tahull. Gęstość i wielkość otworów okiennych zwiększa się wraz ze wzrostem wieży, która góruje nad całym kościołem. Główna część ma postać szerokiego prostokąta, w którego wnętrzu panuje półmrok. Z tego powodu dekoracje są ograniczone. Trzy nawy zostały zakończone wyraźnymi półkolistymi absydami, w których znajdują się cienkie okienka. Bardziej złożoną formą jest katedra w Trewirze. Po licznych zniszczeniach i przebudowaniach świątynia otrzymała charakterystyczną zachodnią fasadę z dwoma wieżami romańskimi oraz kryptę. Pomimo różnorodności arkad, okiennic i zdobień, budowla nadal sprawia wrażenie twardo usadzonej na ziemi, zbudowanej z brył, których zebranie wbija i ścisza zaangażowanego obserwatora. Natomiast wysokość budowli wykończonej wklęsłymi sklepieniami kolebkowymi oraz półkolista absyda pozwalają niejako na wzięcie oddechu, lecz przez surowość i prostotę kształtu podkreśloną jeszcze przez minimalizm dekoracyjny zostaje on nieuchronnie wstrzymywany. Całość jest dużo lepiej doświetlona, co minimalizuje tłumiący charakter wnętrza.

Rozwój gotyku, kolejnego odrębnego stylu średniowiecza, datuje się do XII do XVI wieku. Według Wilfrieda Kocha osiąga on najwyższy stopień artystycznego wyrazu w katedrach z XIII i XIV wieku, które tym samym stają się wzorcowym przykładem gotyckiego stylu. Dominują w nim przede wszystkim linie pionowe. Budynki są strzeliste i bardzo wysokie (najwyższa wieża gotyckiego kościoła w Ulm ma 161 metrów, co czyni go najwyższą świątynią chrześcijańską na świecie). Wertykalne ustrukturyzowanie świątyni ma symbolizować wnoszenie się ku Bogu. Ogólne wrażenie zostaje spotęgowane przez gęstą powtarzalność pionowych motywów. Natomiast poszczególne elementy, wcześniej ciężkie bryły, są rozczłonkowane oraz ozdobione delikatną dekoracją. Sprawia to wrażenie lekkości. Przestrzeń jest scalana w jednolitą całość. Na to pozwala, między innymi, przewyciężenie przemienności podpór arkad międzynawowych<sup>33</sup>. Osobne fragmenty świątyni tworzą coraz bardziej nakładające się na siebie wieloboki – niejako wieniec wieloboków – których sklepienia stapiają się ze sklepieniem obejścia. Transept, w ramach ujednoczenia architektury, zanika, a prezbiterium zostaje wydłużone. Rozrasta się daleko poza nawę główną oraz posiada więcej naw niż korpus podłużny budowli. Nawy są otoczone różnymi obejściami i wiecem kaplic.

Całość ma niemal strukturalnych charakter – widoczny jest szkielet budowli. Wszelkie elementy: łuki, konstrukcje przyporowe czy sklepienia krzyżowo-żebrowe,

32 Tamże, s. 189.

33 W. Koch, *Style...*, dz. cyt., s. 149.

zostają wyostrome i wydłużone. Masywne filary zostają zastąpione smukłymi, o równej grubości słupami wraz z pękami słupek. Biegają one od ziemi do nasady sklepienia, dalej przechodzą jako gurdy aż do klucza sklepienia (zwykle cztero-dzielnego). Same sklepienia i przekroje żeber przybierają najróżniejsze formy, dzięki wykorzystaniu nowej techniki rozłożenia obciążenia. Choć możliwe były już wcześniej, dopiero teraz znalazły zastosowanie. Przykładami różnych form są: sklepienia gwieździste, dla których charakterystyczne są trójkątne pola sklepień krzyżowo-żebrowych podzielone na mniejsze trójkąty bądź sklepienie kryształowe, których pola ułożone są pod różnymi kątami w stosunku do siebie. Ukośnie przecinające się żebra tworzą sklepienie sieciowe. Najbardziej fantazyjne formy osiągają w gotyku angielskim, w tzw. sklepieniach wachlarzowych, w których łęki rozchodzą się promieniście z wierzchołka kolumny ku górze sklepienia w postaci otwartego wachlarza. Całość jest utrzymywana przez wewnętrzną i zewnętrzną konstrukcję nośną w postaci systemu przyporowego. Składa się on z wieńca skarp, z których wznoszą się łuki przyporowe. W charakterystycznym kształcie są zbudowane również portale fasad wykończone przez trójkątną wimpergę. W tym czasie rozwojowi ulegają rozety i maswerki. Rozety, choć nadal w koncentrycznym kształcie, przybierają większe zróżnicowanie pod postacią form liściastych, bardziej kanciastych, zwielokrotnionych linii, maswerki zaś przeobrażają się z okrągłych geometrycznych form w złożone, płynne kształty płomieni na poły zaokrąglonych i ostrych.

Strzelistość, wertykalne ukierunkowanie, wszechobecność kantów i ostrych zakończeń, zwielokrotnienie linii, łuków, słupek ujęte w całość gotyckiego stylu dla Schmitza oznacza napięcie, tendencję epikrytyczną oraz prywatne rozszerzanie. Styl ten niejako silnie manifestuje w sobie coś cielesnego<sup>34</sup>. Filozof przytacza sugestywny opis Wölfflina. Dla historyka sztuki to, co gotyckie odznacza się zaciśniętymi mięśniami; precyzyjnym, ostrym ruchem, dokładnością ostrych elementów, całkowicie poza wrażeniem łagodnego płynięcia i przypadkowości. Ciało zostaje wtłoczone i ściśnięte pomiędzy wysokie smukłe figury, całkiem zatracone w sile wznoszącej<sup>35</sup>. Silna, wyostrająca epikrytyczna tendencja występuje wraz z rosnącym napięciem poprzez gotyckie filary i przęsła, od podłogi przez sklepienie aż do żagielka. Z drugiej strony łączy się ona z silnym i czystym (wolnym od horyzontalnych elementów) nakierowaniem ku górze, ku wysoko zawieszonym sklepieniom. Daje to wrażenie unoszenia się, niezależnego od fundamentów budowli (wolnego od ścisku), co przed zaangażowanym obserwatorem jawi się jako cielesne prywatne rozszerzanie, dalekie i niedosiężne. Taki charakter ma przestrzeń katedry w Chartres. Rusztowanie wraz z przynależnymi mu elementami odznacza się kruchością i smukłością. Daje to wrażenie jednocześnie uwolnienia od materii i wznoszenia się. Nie ma to jednak nic wspólnego ze swobodnym płynięciem. Wszystkie linie mają coś w sobie z elastycznej ostrości i precyzji, tak jakby były zrobione ze stali. Specyficzne dla stylu gotyckiego jest cielesne napięcie, które jest zjednoczone z prywatnym rozszerzaniem. Innymi słowy nie odczuwa się go jako konkurencji

34 H. Schmitz, *Der Leib...*, dz. cyt., s. 193.

35 Tamże.

z nabrzmiwaniem, które bazuje na ściśnięciu. W gotyku zestawiono ze sobą dwa istotne motywy: dominującą wertykalność jawiącą się w postaci oddalającej w nieskończoność siły oraz ostre zakończenie, tj. sklepienie, które wzbudza napięcie. Jest ono na tyle silne, że charakterystyczne dla gotyku wznoszenie (*schweben*) nie jest rozpląnięciem (*verschweben*)<sup>36</sup>. Piękne, wysokie linie kolumn rozchodzące się w łuki bądź pnące się dalej w klasyczne sklepienia krzyżowo-żebrowe można podziwiać na przykład w Katedrze św. Piotra w Ratyzbonie. Wysmukłe filary, w przekroju poprzecznym wieloboczne, stanowią zbitkę wielu schodzących się ze sobą i ciągnących w górę słuzek, z których jedno zamykają się w ostre łuki, otwierając nawę główną na nawy boczne, reszta z kolei dociera do skromnej głowicy, aby przeobrazić się w gurdy sklepienia. Całość pnie się prosto i precyzyjnie – w sposób zwielokrotniony powtórzeniami słuzek – ku górze, by zamknąć się w ostrych łukach i sklepieniu. Charakter ten wydaje się jeszcze bardziej nasilony w katedrze w Beauvais. Architektoniczne dzieło niemal całe podporządkowane jest wznoszeniu, nawy boczne nie mają swojej przestrzeni, są jedynie podparciem dla wciągającej w górę nawy głównej. Chór wznosi się na wysokości 48 metrów – nawy boczne osiągają 21 metrów. Koch w tym przypadku pisze o „skrajnej wertykalizacji”<sup>37</sup>. Kolumny są smuklejsze i wyższe, z nie tak silnie wyodrębnionymi słuzkami. Łuki są mniejsze i ostrzejsze zarazem, a pola sklepienia pomiędzy gurtami są bardziej wklęsłe, przez co uwypuklają same linie.

Ważnym przebiegiem kształtu cechuje się „kratownicowość” stylu (*Gitterwerkstil*) dekoracji znamiennej dla gotyku, obcy wszelkim zaokrągleniom. Zaczęły się pojawiać zdobienia całkowicie przeciwne kwiatowym motywom, które wyglądają jak rusztowanie prostoliniowych maswerków, przybierają postać sieci linii rozchodzących się horyzontalnie – przypominają wachlarz. Dominują w nich kąty proste bądź ostre, które tworzą niejako sieć współrzędnych. Motyw ten pojawił się w gotyku w tak wyraźnej formie po raz pierwszy w prezbiterium Katedry z Gloucester, której wewnątrz można porównać z ogromną kratowaną klatką, a liniowe skostnienie przestrzeni sprawia wrażenie szkatuły. Strukturalny, kratownicowy styl jest według Schmitz ważnym symptomem (tak w sztuce dekoracji, plastyce czy w zestawieniu elementów pomieszczeń) podejścia do formy, który wskazuje na przejście z kształtów zaokrąglonych do ostrych, który jako proces uległ przyspieszeniu w XIV wieku. Obce stylowi gotykiem zaokrąglenia, np. liści koniczyny, tak długo stosowane, traktowane jako pozostałości stylu romańskiego, zostały zastąpione przez dekoracje w postaci ostroliściastych potrójnych motywów lub sferyczne trójkąty i czworokąty<sup>38</sup>. Styl strukturalny i wyostrenie zdają sprawę z silnej – nieujawniającej się w dyspozycji cielesnej w stylu poprzednim – epikrytycznej tendencji.

Wzmoczenie epikrytyczności w rozwoju wysokiego gotyku jest tylko jedną stroną podwójnego procesu, w ramach którego wykorzystuje się potencjał protopatycznego przebiegu kształtu. Co więcej okazuje się, że podkreśla on charakter motywów epikrytycznych. Ta zależność realizuje się w łuku stępkowym,

36 Tamże, s. 195.

37 W. Koch, *Style...*, dz. cyt., s. 156.

38 H. Schmitz, *Der Leib...*, dz. cyt., s. 206.

w którym zaokrąglone linie wypukłe przechodzą w ostry szpic, bądź łuku kotarowym, przybierającym kształt wklęsłej kołyski, również zakończonym szpicem. W makroskali tę relację tendencji epikrytycznej i protopatycznej można dostrzec w Katedrze św. Piotra w Exeter. Silne obciążenie ogromnego sklepienia jest rozproszone poprzez zastosowanie dużej liczby trzonów. Nie okrążają jakiegoś określonego centrum, lecz wprawiają powierzchnie nie do końca zidentyfikowanej masy w falowy ruch<sup>39</sup>. Filozof określa to zjawisko jako złożoną dwubiegunową fizjonomię stylu (*komplex-doppelsinnige Stilphysiognomie*)<sup>40</sup>, w ramach której obie tendencje się przenikają i nawzajem wzmacniają<sup>41</sup>.

### Zakończenie

Specyfika stylu gotyckiego zawiera się w nowym sposobie użycia znanych już środków, np. przez uwypuklenie szczególnych cech rozpoznanych konstrukcji, jak sklepienia krzyżowo-żebrowego czy nawet konstrukcji przyporowej, łuku ostrego, który jest używany także w budowlach romańskich. Pozwala on na różne rozpiętości przy tej samej wysokości łuków, co dalej umożliwia rozpinanie sklepień krzyżowo-żebrowych. Dopiero wyodrębnienie właśnie tych rozwiązań z obfitego arsenału znanych środków oraz ich pomysłowe wykorzystanie zaspokoiło dążenia formalne ludzi dojrzałego gotyku: „nowy styl powstaje wtedy, kiedy znajduje poparcie w zmienionej świadomości duchowej”<sup>42</sup>. Jest to kwestia przekształcenia sposobu otwarcia bytu poruszonego, odczuwania i ekspresji ruchu. Według Schmitza zmiany w stylu zdają sprawę z przestrojenia kolektywnej cielesnej dyspozycji, która jest wypadkową historycznych przemian, konfliktów, twórczego sposobu wykorzystania możliwości technicznych. Z tego powodu opisanie tych przemian oraz określenie typów architektury jest dla niego ważnym filozoficznym zadaniem.

Powyższe zestawienie dwóch grup stylów (bizantyńsko-barokowej i romańsko-gotyckiej) zdaje sprawę z wagi cielesnej dyspozycji, umiejętności przeżywania niuansów cielesnej dynamiki, w odbiorze sztuki, jak i konkretnych przestrzennych realizacji. Narzędzia pojęciowe opracowane przez Schmitza pozwalają ująć w słowa specyfikę odczuwania i wrażeniowego uchwytowania przestrzeni. Byt poruszony zanurzony w architekturze jako wywierającej wrażenia wydobywa także określony sens. Złożoność doświadczenia architektury rozpoczyna się od przytłumionego bądź ostrego echa na posadzce przez wrażenia strzelistości bądź ciężkości do bogactwa symboliki danej przestrzeni. To wszystko składa się na specyficzne cieleśnie odczuwalną atmosferę. Dana architektura – wraz ze swoją symboliką, wiedzą obserwatora o danej przestrzeni oraz z przestrzennym ustrukturyzowaniem kierującym cieleśnie ku górze czy w swym przepychu przygniatającym – otwiera się przed bytem poruszonym jako sytuacja. Z tego powodu neofenomenologiczna perspektywa oraz typologia mogą stać się cenną wskazówką w procesie kształtowania również współczesnej architektury.

39 Tamże.

40 Tamże, s. 207.

41 Szczególny w tym kontekście jest *Sondergotik*, występujący między 1350 a 1550 r., głównie w Austrii, Bawarii i w Czechach.

42 W. Koch, *Style...*, dz. cyt., s. 149.

## The body in architecture – neophenomenological typology of the architecture of Hermann Schmitz

The starting point in considering the experience of architecture is the question of Heinrich Wölfflin: how is it possible that architecture makes a certain impression? In other words, what is the role of the accumulation of shapes, repetition, game construction and emptiness, chiaroscuro, angles and rounding in bodily sensations of space? Hermann Schmitz describes the sensational dimension of architecture and shows the changes in architectural styles as a transformation of the way of feeling – “bodily disposition”.

Recognition of the “impressionist dimension” of the experience of architecture requires the use of appropriate concepts of body and space that goes beyond geometric and bodily movement. The body in the new phenomenology is described as a space of feeling the self without strict limits and the space as a phenomenally rich situation. Architecture becomes an event that is fulfilling itself in the shape courses of the curves, the line’s suggestions of motion, synesthetic characters of the light.

Changes in architectural styles can be seen not only in terms of the technical capabilities or of the spiritual transformation of culture, but also as a change in bodily ways of opening up to the surroundings. The Byzantine and Baroque styles are dominated by the tendency toward expansion (*Weitung*), while the Romanesque and Gothic styles are dominated by a tendency toward compression (*Engung*).

Keywords: architectural styles, Baroque, Byzantine, Romanesque, Gothic, Heinrich Wölfflin, Hermann Schmitz, New Phenomenology, body, impression

Gabriela Świtek

### Atmosfery, charaktery i nastroje. Empiryczne i fenomenologiczne koncepcje przestrzeni architektonicznej

W 2003 roku w Hali Turbin londyńskiej Tate Modern zaprezentowano *The Weather Project* Olafura Eliassona, artysty pochodzenia islandzkiego, urodzonego w Danii. Naprzeciwko wejścia do Hali Turbin Eliasson uformował z kilkuset lamp sztuczne słońce emitujące żółte światło<sup>1</sup>. Znajdujący się na wysokości około 35 metrów sufit Hali Turbin pokryto lustrami odbijającymi postacie ludzi, którzy kładli się na podłodze – nie tylko po to, aby ujrzeć w górze odbicie swoich postaci, lecz także po to, aby poddać się atmosferze sztucznej plaży w klimacie niekoniecznie sprzyjającym wylegiwaniu się na słońcu. Ogromne słońce z żarówek zaświeciło w postindustrialnym wnętrzu od 16 października 2003 do 21 marca 2004 roku, czyli w czasie brytyjskiej kalendarzowej jesieni i zimy.

Krótkie rozważania o atmosferach, charakterach i nastrojach architektury nieprzypadkowo rozpoczynam od jednej z najśłynniejszych realizacji sztuki współczesnej w postindustrialnym wnętrzu galerii. Jak argumentuje Bruno Latour, Eliasson robi w sztuce to, co Peter Sloterdijk w filozofii<sup>2</sup>. Obydwaj kwestionują rozdział między tym, co techniczne, a tym, co organiczne; w tym znaczeniu „kontrola klimatu nie jest inspirowana szaloną ambicją totalnego panowania nad żywiołami, lecz rozsądnym pragnieniem sprawdzenia, jaki rodzaj przestrzeni oddechu najbardziej sprzyja cywilizowanemu życiu”<sup>3</sup>. Zasugerowano również, że na sztukę Eliassona wpłynęła fenomenologia percepcji Maurice’a Merleau-Ponty’ego czy Edmunda Husserla, a powodem takich interpretacji byłoby wielokrotnie podkreślane przez artystkę znaczenie „doświadczenia świata poprzez ciało” – „ciało to główny instrument mego poznania”<sup>4</sup>.

Nie jest moim zamiarem rozstrzygnięcie w tym miejscu, czy Eliassonowi bliżej do Sloterdijka niż do Merleau-Ponty’ego; autokomentarze artystów nie zawsze są najlepszą drogą do poznania ich dzieła. W *The Weather Project* fascynuje mnie przede wszystkim aspekt architektoniczny. Ta realizacja wpisuje się w tendencje architektury nowoczesnej, których celem było stworzenie sztucznej „atmosfery” we wnętrzach budynków. „Man-made weather” to wyrażenie amerykańskiego inżyniera Willisa Havilanda Carrieria, którego badania

1 Zob. P. Jodidio, *Architecture: Art*, Prestel, Munich-Berlin-London-New York 2005, s. 74.

2 B. Latour, „Atmosphère, Atmosphère”, w: *Olafur Eliasson: The Weather Project*, red. S. May, Tate Publishing, London 2003, s. 30.

3 Tamże.

4 S. May, „Meteorologica”, w: *Olafur Eliasson: The Weather Project*, s. 18.

nad możliwościami kontroli przepływu, wilgotności i temperatury powietrza zaowocowały na początku XX wieku wdrożeniem systemów klimatyzacyjnych i chłodniczych – początkowo w budynkach przemysłowych, a następnie na statkach i w wagonach kolejowych, w kinach czy w wielokondygnacyjnych biurach<sup>5</sup>. W instalacji Eliassona nie chodziło oczywiście o technologiczną standaryzację warunków naturalnych i utrzymanie tych optymalnych parametrów we wnętrzu; raczej o wywołanie efektu sztucznego słońca – swoje prace artysta nazywa „producentami zjawisk”<sup>6</sup>. I to właśnie ten efekt kojarzę nie tylko z technologicznymi, cywilizacyjnymi osiągnięciami architektury nowoczesnej czy ze współczesnymi nurtami refleksji zacierającej granice między naturą a technologią, lecz także z osiemnastowiecznymi teoriami architektury, w których podkreślano znaczenie wrażeń, jakie budynek wywiera na swoich mieszkańcach. „Efekt palącego słońca” uzyskał nie tylko Eliasson w *The Weather Project* w Hali Turbin, lecz także Jean-Nicolas (Giovanni Niccolo) Servandoni (1695-1766), architekt, scenograf i budowniczy maszyn, znany z iluzjonistycznych inscenizacji w *Salle des Machines* w Tuileries w latach 40. XVIII wieku. W tym zestawieniu – współczesnej instalacji architektonicznej i osiemnastowiecznej inscenizacji angażującej nie tylko wszystkie sztuki wizualne, ale i sztukę inżynierii – istotny jest pewien element wspólny, czyli „produkcja” wrażeń i efektów, w tym iluzji zjawisk naturalnych.

### „Efekt gorącego słońca” a teorie charakteru w architekturze

„Słynny Servandoni, którego geniusz i opanowanie sekretów sztuki zadziwiło i zachwyciło nas na scenie; w niemym spektaklu poczulśmy palący gorący słońca”<sup>7</sup>. Efekty „palącego słońca” uzyskane przez Servandoniego zostały wspomniane przez Nicolasa Le Camus de Mézières w *Le génie d’architecture, ou l’analogie de cet art avec nos sensations*, podręczniku architektury opublikowanym w 1780 roku. Urodzony we Florencji, wykształcony w Rzymie u świetnego malarza ruin Giovanniego Paolo Panniniego i architekta Giuseppe Rossiego, Servandoni przybył do Paryża w 1724 roku. Zasłynął jako autor scenografii teatralnych, ale i opraw architektonicznych ważnych uroczystości czy pokazów fajerwerków. W latach 1738-1743 i 1754-1758 stworzył najszlachetniejsze spektakle w Tuileries<sup>8</sup>. Na czym jednak polegała wyjątkowość jego przedstawień?

Le Camus de Mézières nie opisuje dokładnie, jak wyglądało „palące słońce” i w jakim spektaklu można było go doświadczyć. Jednak w poprzedzającym wzmiankę o Servandonim akapicie kieruje nasze spojrzenie na dekoracje teatralne, zmieniające się wraz z narracją i określające nasze odczucia – rozkoszy, smutku czy strachu<sup>9</sup>. Jak sugeruje historyk architektury, Robin Middleton, pisząc o palącym słońcu Le Camus de Mézières prawdopodobnie czyni aluzję do inscenizacji przygód Ulissesa według Homera, którą Servandoni przedstawił w *Salle*

5 Zob. J. Hill, *Immaterial Architecture*, Routledge, London-New York 2006, s. 15.

6 S. May, „Meteorologica”, s. 19.

7 N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l’architecture, ou l’analogie de cet art avec nos sensations*, Benoit Morin, Paris 1780, s. 5-6.

8 Zob. M. Olivier, „Jean-Nicolas Servandoni’s Spectacles of Nature and Technology”, w: *French Forum*, 2005, Vol. 30, No. 2 (wiosna), s. 31.

9 N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l’architecture, ou l’analogie de cet art avec nos sensations*, s. 5.

*des Machines* w Tuileries (1741)<sup>10</sup>. Znajdziemy tam krótkie opisy siedmiu odsłon narracji, czyli etapów podróży Ulissesa „na ziemi i po morzach”, podczas której napotyka „różne charaktery swoich wrogów: ludzi, potworów, gigantów, nimf”<sup>11</sup>. W ostatniej, siódmej odsłonie, w której Penelopa wita Ulissesa, całą scenę – jak czytamy – zajął „le Palais qui descend du Ciel, & roule sur des Nuages”<sup>12</sup>.

Podkreślmy w tym miejscu, że spektakle Servandoniego nie były teatrem słowa, a wyrażeń takich, jak „pałace słońce” czy „rozbłysk burzy” nie można traktować jedynie jako sugestywnych metafor. Były to spektakle nieme, sekwencje scen „lęku i przyjemności” ze zmieniającymi się dekoracjami i „machines du jeu”<sup>13</sup>. Jak to opisano przedstawienie z 1741 roku: „un spectacle où l’on n’a que des toiles, de la lumière & des couleurs pour s’exprimer, agir & émouvoir”<sup>14</sup>. Współczesny badacz spektakli Servandoniego, Marc Olivier, określa je jako „połączenie mody na angielską pantomimę z niesamowitymi efektami siedemnastowiecznych spektakli maszyn”, rodzaju przedstawienia dzisiaj zapomnianego, ale popularnego w czasach Corneille’a i Moliera<sup>15</sup>. Innymi słowy, przedstawienia Servandoniego, zawierające spektakularne efekty zjawisk naturalnych – pałace słońce, grzmoty i błyskawice, wzburzone morza, srebrzyste wodospady, wybuchy wulkanów – angażowały jednocześnie malarstwo (Servandoni był mistrzem perspektywy *per angolo*), sztukę scenografii, architekturę i sztukę budowania maszyn.

„Nikt jeszcze nie napisał o analogii proporcji architektury z naszymi wrażeniami; znajdujemy jedynie rozproszone fragmenty, niezbyt pogłębione i [...] rzucone przypadkowo”<sup>16</sup>. Tym zdaniem Le Camus de Mézières rozpoczyna *Le génie de l’architecture*, przypisując sobie zasługę w zebraniu owych „fragmentów” teorii architektonicznych w jedno dzieło. Aluzje do iluzjonistycznych spektakli Servandoniego rozpoczynają rozważania o sposobach wzbudzania emocji poprzez architekturę, której zadaniem jest „poruszenie duszy”, a nie jedynie „układanie kamienia na kamieniu”<sup>17</sup>. Jak to trafnie określił badacz kultury osiemnastowiecznej Rémy G. Saisselin, w *Le génie de l’architecture* architekt jest postrzegany jako „metteur en scène”<sup>18</sup>. Jego rola polega jednak nie tyle na tworzeniu teatralnych iluzji, ile na takim komponowaniu mas i stosowaniu porządków architektonicznych, aby wywołać wrażenia odpowiednie dla danego typu i funkcji budowli.

Tytuł publikacji może sugerować, że autor napisał traktat filozoficzno-architektoniczny analizujący znaczenie empiryzmu Johna Locke’a czy Étienne Bonnot de

10 Zob. tenże, *The Genius of Architecture; or, the Analogy of That Art with Our Sensations* (1780), introd. R. Middleton, trans. D. Britt, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA 1992, s. 180.

11 J.-N. Servandoni, *Les travaux d’Ulysse, représentation donnée sur le théâtre des Thuilleries, le dix-neuvième mars 1741*, Pissot, Paris 1741, s. 6.

12 Tamże, s. 14.

13 Tamże, s. 6-7.

14 Tamże, s. 7.

15 M. Olivier, „Jean-Nicolas Servandoni’s Spectacles of Nature and Technology”, s. 32. Zob. także obszerną bibliografię przedmiotu, tamże, s. 44.

16 N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l’architecture, ou l’analogie de cet art avec nos sensations*, s. 1.

17 Tamże, s. 7. Zob. także tłumaczenie angielskie z komentarzami Robina Middletona: tenże, *The Genius of Architecture; or, the Analogy of That Art with Our Sensations*, s. 71-72.

18 Zob. R. G. Saisselin, *Architecture and Language: The Sensationalism of Le Camus de Mézières*, w: *British Journal of Aesthetics*, 1975, Vol. 15, No. 3 (lato), s. 242.



Condillaca (eksponenta jego poglądów na gruncie francuskim w drugiej połowie XVIII wieku) dla teorii i praktyk architektonicznych. *Le génie de l'architecture* – nawet jeśli w tytule zapowiada poszukiwanie filozoficznych analogii między architekturą a „naszymi wrażeniami” – jest przede wszystkim podręcznikiem opisującym sposoby projektowania i dekorowania wnętrz mieszkalnych<sup>19</sup>. Dzieścię pierwszych podrozdziałów zawiera opisy porządków architektonicznych (np. *Ordre Toscan, Dorique, Ionique, Corinthien, Composite, Ordre Français*)<sup>20</sup>. Jedynie dwadzieścia kilka stron poświęcono dekoracji zewnętrznej (*Décoration Extérieure*)<sup>21</sup>, a kilkadziesiąt kolejnych podrozdziałów tego liczącego 276 stron traktatu – rozplanowaniu i dekoracji wnętrz mieszkalnych (*De la Distribution et du Décor*), ze szczególnym uwzględnieniem profesji i statusu społecznego użytkowników architektury (*Logement des Différens Officiers*)<sup>22</sup>.

Nawet jeśli Le Camus de Mézières jest praktykującym architektem i z tej pozycji pisze o sztuce budowania, to zaliczyć go należy do grupy „artystów-architektów” (takich jak Étienne-Louis Boullée), „teoretyzujących na temat efektów formy na ludzką psyche”<sup>23</sup>. Co prawda autorzy, do których odwołuje się Le Camus de Mézières, to nie filozofowie brytyjskiego czy francuskiego sensualizmu, lecz praktycy architektury, tacy jak Witruwiusz<sup>24</sup>, wspomniany już Jean-Nicolas Servandoni<sup>25</sup> czy Juan Bautista Villalpando (1552-1608)<sup>26</sup>. Z filozofów cytowany jest jedynie Wolter<sup>27</sup>, jednak na większą uwagę w świetle naszych rozważań na temat charakterów architektonicznych zasługuje odniesienie we wstępie do Charlesa le Bruna, malarza epoki Ludwika XIV, autora wykładu *De l'expression générale et particulière* (1668), który wielokrotnie wznawiano pod zmienionym tytułem – jako *Traité des passions*, czy jako *La Physionomie*<sup>28</sup>. Jak argumentuje Le Camus de Mézières, nawiązując do teorii ekspresji Le Bruna, każdy „przedmiot” odznacza się własnym charakterem. Pysk lwa, tygrysa i leoparda wzbudza strach. We łbie kota dostrzegamy zdradę, a w jagnięciu – łagodność i dobro<sup>29</sup>.

Łącznikiem między filozoficznym sensualizmem a teoriami architektury drugiej połowy XVIII wieku w traktacie Le Camus de Mézières jest amator sztuki ogrodów, Claude-Henri Watelet, autor jednego z najpopularniejszych francuskich

19 Na temat projektów i zrealizowanych budowli Le Camus de Mézières zob. na przykład: D. Wiebenson, „The Two Domes of the Halle au Blé in Paris”, w: *The Art Bulletin*, 1973, Vol. 55, No. 2 (czerwiec), s. 262-279.

20 N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, s. 17-40.

21 Tamże, s. 56-79.

22 Tamże, s. 214.

23 Zob. A. Tzonis, L. Lefaivre, „The Mechanical Body versus the Divine Body: The Rise of Modern Design Theory”, w: *JAE*, 1975, Vol. 29, No. 1 (wrzesień), *Humanist Issues in Architecture*, s. 6.

24 N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, s. 13.

25 Tamże, s. 5.

26 Tamże, s. 12. W traktacie Le Camus de Mézières występuje on jako Jean-Baptiste Villalpande, jezuita urodzony w Kordobie, zmarły w 1608 roku.

27 Tamże, s. 106.

28 Tamże, s. 3. Na temat wznowień traktatu Le Bruna zob. na przykład: C. Le Brun, „O ekspresji ogólnej i szczegółowej” (1668), w: *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600-1700*, wybór i opracował J. Białostocki, redakcja naukowa i uzupełnienia M. Poprzęcka, A. Ziemia, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 552.

29 N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, s. 3.

dział o sztuce ogrodów *Essai sur les jardins* (1774). To właśnie jemu – a nie, jak to wówczas bywało, królowi czy arystokracji – zostało zadedykowane dzieło<sup>30</sup>. Jak zaznacza autor *Le génie de l'architecture*, esej Wateleta o ogrodach „przypomina nam Złoty Wiek”<sup>31</sup>.

Dedykacja dla Wateleta pozwala na uwypuklenie bezpośrednich związków między traktatem Le Camus de Mézières a koncepcjami architektonicznych charakterów rozwijanymi w teorii architektury drugiej połowy XVIII wieku. We wspomnianym *Essai sur les jardins* Watelet łączy hierarchię architektonicznych charakterów wypracowaną przez Jacques'a-François Blondela w latach 70. XVIII wieku z teoriami charakterów w sztuce ogrodowej, przedstawionymi między innymi przez Thomasa Whately w *Observations on Modern Gardening* (1770), a także z określeniami charakterów scen teatralnych<sup>32</sup>. Nawet jeśli *Le génie de l'architecture* zawiera przede wszystkim wskazówki dla architektów, jak zaprojektować i odpowiednio ozdobić wnętrza – od westybulu, poprzez salon, buduar, gabinet, bibliotekę, aż do kuchni – to w jej odczytaniu nie można pomijać znaczenia ówczesnych teorii sztuki ogrodowej oraz koncepcji architektonicznego charakteru rozwijanej i przez Jacques'a-François Blondela, i przez Étienne'a-Louisa Boulléego<sup>33</sup>.

Czym jest jednak architektoniczny charakter w ujęciu Le Camus de Mézières? Każde wnętrze, w zależności od swej funkcji, powinno odznaczać się odpowiednim charakterem, czyli wzbudzać w mieszkańcu i widzu stosowne wrażenia. Autor *Le génie de l'architecture* prowadzi czytelnika przez kolejne pomieszczenia i pokoje, podając praktyczne porady dla projektantów, ale nierzadko rozpoczyna wizytę od nazwania wrażeń i skojarzeń (jak zaznacza Saisselin, „efekt” budowli jest „raczej nie-werbalny”, lecz „afekt” może zostać nazwany<sup>34</sup>). I tak na przykład buduar jest postrzegany jako „le séjour de la volupté”<sup>35</sup>. Pokój kąpielowy – jako, że kojarzy się z mitologiczną kąpielą Diany („Diane descent à ses bains”) – wymaga „elegancji i lekkości (*légèreté*)”, dlatego też architekt powinien tu zastosować proporcje porządku korynckiego<sup>36</sup>. Charakter (*caractère*) biblioteki powinien być „szlachetny i poważny”, dlatego porządek dorycki jest odpowiedni dla tego rodzaju wnętrza<sup>37</sup>. Maneż, w którym trzyma

30 Na ten aspekt zwraca uwagę Dora Wiebenson, historyczka architektury ogrodowej XVIII wieku. Zob. D. Wiebenson, *Reprints: Building Technology in France (1685-1786)*. *L'Architecture pratique* by Pierre Bullet; *L'Art de la charpenterie* by Mathurin Jousse; *Le Génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations* by Nicolas Le Camus de Mézières; *Le Guide de ceux qui veulent bâtir* by Nicolas Le Camus de Mézières; *Traité de l'architecture* by Pierre Patte; *L'Architecture française des ...*, w: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1980, Vol. 39, No. 4 (grudzień), s. 314.

31 N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, s. nlb (A Monsieur Watelet).

32 Zob. D. Wiebenson, *The Picturesque Garden in France*, Princeton University Press, Princeton NJ 1978, s. 67; G. Świtek, „Nieprzypadkowe fragmenty i teoria charakteru w *Observations on Modern Gardening* Thomasa Whately'ego”, w: *Kultura wizualna Anglii XVIII i XIX wieku w świetle teorii sztuki i estetyki*, red. J. Jaźwierski, R. Kasperowicz, M. Pastwa, Wydawnictwo KUL, Lublin 2008, s. 109-127.

33 Zob. D. Wiebenson, *Reprints: Building Technology in France (1685-1786)*, s. 314.

34 Zob. R. G. Saisselin, *Architecture and Language: The Sensationalism of Le Camus de Mézières*, s. 241.

35 N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, s. 116.

36 Tamże, s. 137.

37 Tamże, s. 164.

się i ćwiczy konie, powinien kojarzyć się ze starożytnymi hipodromami, które wzbudzały wrażenie „la magnificence la plus grande”<sup>38</sup>. Trzeba podkreślić, że zasada architektonicznej stosowności związana jest również z charakterami ludzi oraz ich statusem społecznym: „l’appartement d’un Ministre n’est pas celui qui convient à une petite maîtresse”<sup>39</sup>.

Efekt „gorącego słońca” uzyskany przez Servandoniego to tylko jedna z wielu scen w sekwencji zmieniających się dekoracji teatralnych. Podobne efekty uzyskiwano podczas przechadzki w europejskich ogrodach drugiej połowy XVIII wieku (zwłaszcza tak zwanych *jardins anglo-chinois*), projektowanych jako sekwencje *tableaux* o różnym charakterze. Le Camus de Mézières proponuje architektoniczną przechadzkę poprzez wnętrza budowli o różnych funkcjach. Powinny one wywoływać wrażenia – „każde w swoim rodzaju”<sup>40</sup>.

### Charakter jako *decor*

Rémy L. Saisselin sytuuje dzieło Le Camus de Mézières w „wielkiej, klasycznej tradycji, ale reinterpretowanej poprzez osiemnastowieczny sensualizm”<sup>41</sup>. Jak już podkreśliłam, w *Le génie de l’architecture* nie odnajdziemy bezpośrednich nawiązań do traktatów Locke’a czy Condillaca, aczkolwiek znane były one dobrze francuskim architektom z tego kręgu. Przykładem jest Étienne-Louis Boullée, prezentujący podobne do Le Camus de Mézières poglądy na temat charakteru w architekturze. W *Architecture. Essai sur l’art* cytuje on passus z *Rozważań dotyczących rozumu ludzkiego*, a w swej bibliotece zgromadził dzieła Condillaca (*Traité des systèmes*, 1746; *Traité des sensations*, 1754)<sup>42</sup>.

Jeżeli przyjmiemy, między innymi za Saisselinem, że *Le génie de l’architecture* łączy tradycję klasyczną z osiemnastowiecznym sensualizmem, to należałoby uściślić, że doszło tutaj do szczególnego przekształcenia witruwiańskiej koncepcji *decor* w sekwencje architektonicznych „charakterów”, co więcej, za pośrednictwem siedemnastowiecznych teorii ekspresji (na przykład Le Bruna). Osiemnastowieczna estetyzacja architektonicznego charakteru, koncepcji wywodzącej się z etycznej zasady *decorum*, została poddana dogłębnej analizie przez historyka i – należałoby podkreślić – fenomenologa architektury, Dalibora Veseliego<sup>43</sup>.

Zatrzymajmy się na chwilę przy znaczeniu *decor* u Witruwiusza, podejmując niektóre wątki przedstawione przez Veseliego. *Decor* (stosowność) jedna z sześciu słynnych zasad architektury – *ordinatio* (uporządkowanie), *dispositio* (odpowiednie rozmieszczenie), *eurythmia* (wdzięk wyglądu budowli), *symetria*

38 Tamże, s. 264-266.

39 Tamże, s. 274-275.

40 Tamże, s. 275.

41 Zob. R. G. Saisselin, *Architecture and Language: The Sensationalism of Le Camus de Mézières*, s. 242.

42 Zob. É.-L. Boullée, *Architecture. Essai sur l’art*, éd. J.-M. Pérouse de Montclos, Paris 1968, s. 61. Na temat zawartości biblioteki architekta zob. J.-M. Pérouse de Montclos, *Étienne-Louis Boullée (1728-1799). De l’architecture classique à l’architecture révolutionnaire*, Paris 1969, s. 254. O związkach teorii architektonicznej Boulléeego z pismami Condillaca piszę więcej w: *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013, s. 163-165.

43 Zob. rozdział *The Residual Meaning of Character and Style*, w: D. Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation: The Question of Creativity in the Shadow of Production*, The MIT Press, Cambridge MA – London 2004, s. 358-366.

(harmonijna zgodność), *distributio* (ekonomia, rozporządzenie materiałem) – opisywana w traktacie *O architekturze ksiąg dziesięć*<sup>44</sup>. Witruwiusz wyróżnia trzy warunki *decor*: *thematismos* (założenie), zwyczaj, warunki naturalne, z których ten pierwszy wydaje się najbliższy osiemnastowiecznemu rozumieniu architektonicznego charakteru, zaznaczonemu chociażby w omawianym dziele *Le génie de l'architecture*. Zasada *decor* wiąże bezpośrednio proporcje starożytnych porządków architektonicznych z charakterami bóstw. Jak to opisuje Witruwiusz: „Z założenia wynika stosowność, gdy dla Jowisza Gromowładcy, dla Nieba, Słońca i Księżycy budować będziemy świątynie górą otwarte [...], postaci bowiem i działania tych bogów przejawiają się dla nas w otwartej i pełnej światła przestrzeni”<sup>45</sup>. Minerwa, Mars i Herkules to bogowie odznaczający się męstwem, „wypada” więc im wznieść świątynie doryckie, „bez upiększeń”, podczas gdy „dla Wenus, Flory, Prozerpiny i Nimf Źródłanych właściwe wydają się świątynie w porządku korynckim, gdyż budowle te, mające więcej wdzięku i zdobione w kwiaty, liście i woluty, bardziej podkreślają delikatny charakter tych bóstw”<sup>46</sup>. W *Le génie de l'architecture* Le Camus de Mézières bogowie znikają; pozostają jednak ludzkie ciała, męskie, kobiece i dziewczęce. Nie tylko proporcje tych ciał są odzwierciedlone w proporcjach architektonicznych („les proportions generales de l'Architecture ont avec celles du corp humain”<sup>47</sup>). Porządki architektoniczne odpowiadają również różnym ludzkim charakterom, na przykład „le Dorique nous offre un homme d'une taille noble & avantageuse”<sup>48</sup>.

Jak argumentuje Vesely, ukształtowanie koncepcji charakteru w osiemnastowiecznej refleksji o architekturze związane było zarówno z interpretacjami witruwiańskiego *decor*, jak i z przenikaniem zasad starożytnej retoryki i poezji do architektury (przykładem jest *Livre d'architecture* Germaina Boffranda z 1745 roku, czerpiącego z *Ars poetica* Horacego). Nowoczesne doktryny charakteru w architekturze, nawet jeśli odwołują się do zasady stosowności, to sprowadzają ją jedynie do kwestii „zewnętrznej ekspresji”, gubiąc znaczenie *decorum* jako zasady etycznej. Co więcej, zestawiając triadę pojęć – *decor* Witruwiusza oraz *decorum* i *prepon* Cycerona – Vesely podkreśla, że już u Witruwiusza *decor* jako architektoniczny odpowiednik *decorum* w dużej mierze zatraciło swoje „oryginalne znaczenie”. U Witruwiusza „jakościowe znaczenie *decor* jest zawsze podporządkowane [...] innym kategoriom”, takim jak harmonijna zgodność (*symetria*) czy wdzięk wyglądu budowli (*eurythmia*)<sup>49</sup>.

Vesely poszukuje etycznej zasady *decorum*, odnajdując ją nie tyle w *decor* Witruwiusza, ale, między innymi, u Arystotelesa, w jego definicji tragedii jako naśladowczego przedstawienia czynności (*mimēsis praxis*)<sup>50</sup>. Jednym z kluczowych

44 Zob. Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przeł. K. Kumaniecki, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 29-30.

45 Tamże, s. 30.

46 Tamże, s. 30-31. Na temat „męskiego” porządku doryckiego, „kobiecego” porządku jońskiego i „dziewczęcego” porządku korynckiego, zob. I. K. McEwen, *Vituvius: Writing the Body of Architecture*, The MIT Press, Cambridge MA – London 2003, s. 222.

47 N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, s. 22.

48 Tamże.

49 D. Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation*, s. 364.

50 Tamże, s. 367.

passusów dla naszych rozważań o architektonicznym charakterze jest fragment z *Poetyki*: „Ponieważ zaś naśladowcy naśladową ludzi działających, to ci muszą być albo dobrzy, albo źli, bo etyczne właściwości prawie zawsze wyrażają się tylko w tych ocenach, a wszystkie charaktery różnią się od siebie przewrotnością i cnotą”<sup>51</sup>. „Stosownie do tego poeci przedstawiają ludzi [...]. To samo czynią malarze” – czytamy w następnym akapicie *Poetyki*; nie pojawiają się tam jednak architekci<sup>52</sup>. Vesely zwraca uwagę, że u Arystotelesa charakter jest podporządkowany fabule [*mythos*] – „duszą tragedii jest fabuła, a charaktery zajmują w niej drugie miejsce” – zadając jednocześnie pytanie o to, czy tak samo dzieje się w architekturze<sup>53</sup>. Podążmy śladem tych wątpliwości. Czy to samo mają czynić architekci? Czy zadaniem architektury jest naśladowcze przedstawienie czynności i stosownie do tego rozróżnianie ludzkich charakterów? Tak, jeśli uznamy, że pierwszym zadaniem architekta, projektującego na przykład dom jednorodzinny, nie jest „wzbudzanie efektu” dla widzów poprzez zbyt dużą monumentalizację bryły czy ukształtowanie fasady na wzór „polskiego dworku” dla budynku zlokalizowanego na współczesnym, przemysłowym przedmieściu, lecz rozplanowanie przestrzeni dostosowane do codziennych, domowych czynności, jak i do zwyczajów i stylu życia mieszkańców.

### Nastój przestrzeni architektonicznej

„Architektura wpływa na nastrój człowieka. Zadaniem architekta jest utrzymanie dobrego nastroju (*Stimmung*). Pokój powinien wyglądać na przytulny (*gemütlich*), dom na wygodny (*wohlich*). Słabościom i nałogom ludzkim budynki wymiaru sprawiedliwości powinny jawić się jako gesty wyrażające groźbę (*bedrohliche Gebärde*). Budynek, gdzie mieści się bank, musi przekazywać komunikat: pieniądze uczciwych ludzi przechowywane są tu dobrze i bezpiecznie”<sup>54</sup>. Nastrój (*Stimmung*) jest kluczowym pojęciem w eseju wiedeńskiego architekta Adolfa Loosa *Architektura* (1910).

Loos był mistrzem nastroju wnętrz projektowanych przez niego willi; z zewnątrz przypominają niedostępne bunkry, wewnątrz odznaczają się wyrafinowaniem w komponowaniu przytulnej i wygodnej przestrzeni. Ludwig Wittgenstein, filozof, który wkroczył na kilka lat na terytorium architektury, niemal obsesyjnie zajmując się projektowaniem i budowaniem luksusowej willi w Wiedniu dla swojej siostry Margaret Stonborough-Wittgenstein (1926-1929), ostatecznie uświadomił sobie różnicę między powinnością architekta projektującego dom rodzinny a ambicjami logika<sup>55</sup>. Podziwiając dokonania Loosa w obszarze architektury, Wittgenstein przyznał się do *braku* w projekcie domu dla siostry. Ten

51 Arystoteles, „Poetyka”, w: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko, Wydawnictwo Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich, Wrocław 1951, s. 5.

52 Tamże, s. 5-6.

53 Arystoteles, „Poetyka”, s. 15; D. Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation*, s. 368.

54 A. Loos, „Architektura” (1910), w: tegoż, *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, przeł. A. Stępnikowska-Berns, BWA Tarnów, Centrum Architektury, Tarnów-Warszawa 2013, s. 154. Zob. także A. Loos, „Architektur”, w: *Warum Architektur keine Kunst ist*, Metroverlag, 2009, s. 78.

55 Zob. P. Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein. Architect*, The Pepin Press, Amsterdam 2000; G. Świtek, „Logiczna przestrzeń domu”, w: tejeże, *Aporie architektury*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2012, s. 89-101.

brak dotyczył nastroju „świętyнного chłodu”<sup>56</sup>, który dominował w willi przy Kundmannngasse: „[...] mój dom dla Gretl jest owocem zdecydowanie subtelnego słuchu, *dobrych* manier, wyrazem wielkiego zrozumienia (pewnej kultury itd.). Lecz *pierwotnego* życia, *dzikiego* życia, które chce się wyszaleć – brakuje”<sup>57</sup>.

Źródeł modernistycznego zainteresowania „nastrojami” przestrzeni architektonicznej poszukuje się niekiedy w traktacie Nicolasa Le Camus de Mézières, czyli w analogii architektury z „afektami duszy” (*les affections de l'ame*)<sup>58</sup>. Można tu rzeczywiście wyznaczyć pewną analogię. Tak jak Le Camus de Mézières uważał, że charakter budynku, uzależniony od charakteru mieszkańca, powinien wywierać odpowiedni efekt na widzu<sup>59</sup>, tak Loos dowodził, że określone typy budowli prywatnych i publicznych powinny wzbudzać nastroje stosowne do ich przeznaczenia. Należy również zaznaczyć, że między osiemnastowiecznym charakterem a modernistycznym nastrojem rysuje się jeszcze jeden nurt myślenia o architekturze jako o kompozycji kształtów, które wywołują określone uczucia – na przykład linie horyzontalne wywołują smutek. Teorie Jacques’a-François Blondela, Le Camus de Mézièresa i Boulléego – wykreślające analogie między wrażeniami a charakterami architektonicznymi – Richard A. Etlin uznaje za antycypację refleksji o *Einführung* z końca XIX wieku, w pismach Roberta Vischera, Heinricha Wölfflina czy Augusta Schmarsowa<sup>60</sup>. Tak jak w XVIII wieku problemem architektonicznym staje się charakter, tak w wieku XIX w refleksji o architekturze wyłania się *Einführung*. Pozostawmy jednak ten wątek nierozwinięty, powracając do pojęcia *Stimmung* z początku XX wieku.

Nawet jeśli można wyznaczyć pewne podobieństwa między architektonicznymi koncepcjami *caractère* Le Camus de Mézièresa a *Stimmung* Loosa, to etymologia i znaczenie tych słów prowadzą nas w różne strony. Francuskie *caractère* pozostaje w obszarze widzialnych znaków – jako „litera”, „czcionka”, „pismo”, „cecha”, „oznaka”, „wyraz”, „charakter”. Niemieckie *Stimmung* ucieka w stronę dźwięków (*Stimme* – „głos”) – jak „strojenie” instrumentów muzycznych, „nastrój”, „usposobienie”, „humor”. Filozoficznie rzecz ujmując, francuskie *caractère* doprowadziło nas do sensualizmu Condillaca. Niemieckie *Stimmung* prowadzi do ontologii Heideggera.

Hubert L. Dreyfus, amerykański filozof znany nie tylko z komentarzy do pism Edmunda Husserla, Martina Heideggera czy Maurice’a Merleau-Ponty’ego, lecz także z krytyki badań nad sztuczną inteligencją (*What Computers Can’t Do*), zauważa, że nastroje nie były zazwyczaj przedmiotem dociekań filozoficznych czy teorii architektonicznych<sup>61</sup>. Jeśli już, to rozumiano je jako wewnętrzne,

56 L. Wittgenstein, *Uwagi różne*, przeł. M. Kowalewska, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 17.

57 Tamże, s. 63-64.

58 Zob. np. F. el-Dahdah, „The Josephine Baker House: For Loos’s Pleasure”, w: *Assemblage*, 1995, No. 26 (kwiecień), s. 73; N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l’architecture, ou l’analogie de cet art avec nos sensations*, s. 2.

59 Zob. H.-W. Kruft, *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*, trans. R. Taylor, E. Callander, A. Wood, Zwemmer, Princeton Architectural Press, New York 1994, s. 156.

60 Zob. R. A. Etlin, „Aesthetics and the Spatial Sense of Self”, w: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1998, Vol. 56, No. 1 (zima), s. 5.

61 H. L. Dreyfus, „Why the Mood in a Room and the Mood of a Room Should be Important to Architects”, w: *From the Things Themselves: Architecture and Phenomenology*, eds. B. Jacquet, V. Giraud,

prywatne doświadczenia. Skoro nastroje są w nas – kontynuuje Dreyfus – to powinny być wyrażone, uzewnętrznione, a następnie obserwowane; wtedy jednak „trudno jest zrozumieć, dlaczego [...] nastroje mogą być zaraźliwe [na przykład radosny śmiech – G.Ś.], albo dlaczego pomieszczenia mogą mieć nastroje nawet jeśli nikogo w nich nie ma”<sup>62</sup>. Podobną krytykę rozumienia nastrojów jako wewnętrznych danych psychofizycznych – charakterystycznego dla empiryzmu – podejmuje Merleau-Ponty:

[...] empiryzm wyklucza z percepcji gniew lub ból, które przecież czytam w czyjejś twarzy [...]. Nie może już istnieć *duch obiektywny*; życie psychiczne wycofuje się do wyizolowanych świadomości i odsłania się tylko w introspekcji, zamiast rozgrywać się, jak najwyraźniej ma to miejsce w rzeczywistości, w ludzkiej przestrzeni tworzonej przez tych, z którymi dyskutuję albo z którymi żyję, przez miejsce mojej pracy albo miejsce mojego szczęścia. [...] Radość i smutek, ożywienie i otepienie są danymi introspekcji. A jeżeli przystrajamy w nie krajobrazy lub innych ludzi, dzieje się tak dlatego, że w sobie samych stwierdziliśmy pokrywanie się tych wewnętrznych percepcji z zewnętrznymi znakami [...]<sup>63</sup>.

Dreyfus podkreśla, że nastrój – tak jak atmosfera, w której jesteśmy zanurzeni – jest podzielany, sięgając oczywiście w tym miejscu do Heideggera i jego ontologicznego wyjaśniania *Stimmung* jako „bycia nastrojonym”<sup>64</sup>.

Szkoda, że *Stimmung* Loosa nie stało się przedmiotem rozważań Dreyfusa, jednak historycy i krytycy architektury powinni docenić wprowadzone przez niego rozróżnienie – między „nastrojem w pomieszczeniu” a „nastrojem pomieszczenia”. To rozróżnienie prowadzi do określenia jednego z podstawowych zadań architekta. Nie jest nim jedynie wzniesienie trwałej i użytecznej budowli, wynikające ze znajomości technologicznych parametrów konstrukcyjnych czy z wiedzy o naturze budulca. Jak argumentuje Dreyfus: „Politycy, kaznodzieje i mistrzowie ceremonii rozumieją nastrój i *manipulują* nim w pomieszczeniu. Jednak architekci dokonują czegoś o wiele bardziej podstawowego i znaczącego. *Tworzą nastrój tego pomieszczenia*”<sup>65</sup>.

Na czym polega tworzenie nastroju przez architektów? W rozróżnieniu dokonany przez Dreyfusa zastanawia nie tylko to, że jako filozof zdaje się on faworyzować praktykę architektoniczną. Architekci *tworzą* (*produce*), podczas gdy wszyscy inni użytkownicy stworzonej przez architektów przestrzeni jedynie nią *manipulują* (*manipulate*), stosując środki wyrazu znane chociażby z repertuaru starożytnej retoryki. Nastrój w pomieszczeniu może się zmieniać – na przykład za sprawą polityków – od wesołego do smutnego. Nastrój pomieszczenia może być radosny albo depresyjny, ale się nie zmienia; jest „wbudowany” w przestrzeń architektoniczną<sup>66</sup>. Przykładem jest wnętrze katedry: „nastrój wysokiej

Kyoto University Press, École française d'Extrême-Orient (EFEO), Kyoto 2012, s. 23.

62 Tamże, s. 25.

63 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, s. 41-42.

64 Zob. H. L. Dreyfus, „Why the Mood in a Room and the Mood of a Room Should be Important to Architects”, s. 27; M. Heidegger, *Bycie i czas*, przełożył, przedmową i przypisami opatrzył B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 190.

65 H. L. Dreyfus, „Why the Mood in a Room and the Mood of a Room Should be Important to Architects”, s. 23.

66 Tamże, s. 34.

nawy katedralnej pozostaje pełen czci, nawet jeśli turyści, nie zestrojeni z tą przestrzenią, pstrykają zdjęcia z fleszem”<sup>67</sup>.

Dreyfus nie opisuje w swoim eseju konkretnych przykładów zrealizowanych budowli, jednak w konkluzji wymienia dwa typy architektoniczne – domy i kościoły. W domach i kościołach – raczej nie „w McDonaldach, czy w lotniskowych poczekalniach” – dzieją się zazwyczaj „najistotniejsze wydarzenia” (*focal occasions*)<sup>68</sup>. Są to wszelkiego rodzaju wspólne celebracje, takie jak biesiady, śluby, pogrzeby, religijne rytuały, których znaczenie – jak podkreśla Dreyfus – polega nie tylko na dzieleniu nastroju, ale i na docenieniu tej sytuacji, że nastrój może być dzielony, jak dar.

Opublikowany w 2012 roku esej *Why the Mood in a Room and the Mood of the Room Should be Important to Architects* jest wersją wykładu, który Hubert L. Dreyfus wygłosił w czerwcu 2009 roku w ramach drugiej międzynarodowej konferencji *Architecture and Phenomenology* w Kioto. Dodać należy, że w ramach tej konferencji zorganizowano również panel o znaczącym tytule *Atmosfery*, w którym *Teoria/obłoku* Huberta Damischa splotła się z „architekturą powietrzną” Yves’a Kleina i z *The Weather Project* Olafura Eliassona, a japońska koncepcja przestrzeni *Kū* z europejską, modernistyczną obsesją optymalizacji temperatury, wilgotności i przepływu powietrza<sup>69</sup>. Ówczesne dyskusje wokół wykładu Dreyfusa zainspirowały mnie do podjęcia rozważań na temat atmosfer, charakterów i nastrojów architektury, jednak sekwencja tych pojęć, ujęta w tytule, nie powinna być traktowana jako chronologiczna czy przyczynowo-skutkowa. Charaktery kojarzone są przede wszystkim z dawnymi teoriami architektury; nastroje – raczej z pismami Adolfa Loosa. Atmosfery wydają się najbliższe współczesnej architekturze, między innymi dzięki niewielkiej książce Petera Zumthora *Atmospheres* poświęconej projektowaniu domów<sup>70</sup>. Kontrolowanie „warunków atmosferycznych” w architekturze jest dzisiaj nadmiernie praktykowane i jednocześnie krytykowane. Jednak atmosfera jako pojęcie architektoniczne umyka technologicznej kontroli.

### **Atmospheres, Characters and Moods: The Empirical and Phenomenological Concepts of Architectural Space**

The paper examines the notions of atmosphere, character and mood as key concepts in modern and contemporary theories of architecture. The concept of architectural atmosphere is often understood in technological terms as ‘man-made weather’; Willis Haviland Carrier’s systems of air-conditioning or Olafur Eliasson’s famous Weather Project are cases in point. Contemporary technological experiments are traced back to the 18th-century tradition of

67 Tamże, s. 23.

68 Tamże, s. 36-37.

69 Zob. *Architecture and Phenomenology. Second International Architecture and Phenomenology Conference. Programs and Abstracts*, June 26<sup>th</sup> – 29<sup>th</sup>, 2009, Kyoto Seika University, Kyoto 2009, s. 58-62.

70 Zob. P. Zumthor, *Atmospheres: Architectural Environments – Surrounding Objects*, Birkhäuser, Basel 2006. Zob. także M. Wigley, „The Architecture of Atmosphere”, w: *Daidalos*, 1998, No. 68, s. 18-27.



Jean-Nicolas Servandoni's illusionistic spectacles, which were to produce effects of nature on-stage. What is also important for the 18th-century 'architecture of effects' is its affinity with some aspects of empiricism; in this respect the paper offers a short analysis of Nicolas Le Camus de Mézières's *Le génie d'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations* (1780). The notion of architectural character is juxtaposed with a modern concept of architectural mood (*Stimmung*) as outlined in Adolf Loos's essay *Architecture* (1910) and with Hubert L. Dreyfus's phenomenological interpretations of 'moods' in architecture.

Keywords: atmosphere, *caractère*, *Stimmung*, mood, man-made weather, architectural effects, sensations, decor

Jacques Derrida

### Punkt szaleństwa / żadnego szaleństwa. Architektura *maintenant*<sup>1</sup>

1. *Maintenant*. Tego francuskiego słowa się nie przetłumaczy. Dlaczego? Z powodów, całej serii powodów, które wyłonią się może w biegu, po drodze, czy nawet u końca jej przebiegu<sup>2</sup>. Gdyż podejmuję się tu biegu, przebieżki raczej, wiodącej jedną drogą, pośród innych możliwych i konkurencyjnych: przebieżki przez serię notatek bieżących przez *Szaleństwa* Bernarda Tschumiego z punktu w punkt, ryzykownych, nieciąglych, przypadkowych.

Dlaczego *maintenant*? Oddalam czy raczej trzymam w zanadru, odsuwam *na bok* taki powód dla podtrzymywania [*maintenir*] piętna lub stempla tego idiomu, który przypominałby o francuskim Parku La Villette, jak i o tym, że to pretekst dał w nim miejsce tym *Szaleństwom*. Niewątpliwie jedynie pretekst, napotkany w biegu, po drodze, jak stacja, stadium, przerwa w trasie. Niemniej pretekst ten napotkano we Francji. Mówi się po francusku, że napotyka się okazję, lecz także, nie zapominajmy o tym, że «napotyka się opór».

2. *Maintenant*, słowo to nie będzie łopotać na wietrze jako sztandar tego, co aktualne, nie wprowadzi nas w kwestie palące: czym jest dziś architektura? co myślimy o architektonicznej aktualności? co nowego w tej dziedzinie? Otóż,

<sup>1</sup> Tłumaczenie na podstawie: J. Derrida, *Point de folie, maintenant l'architecture* w: tegoż, *Psyché. Invention de l'autre*, Éditions Galilée, Paris 2003, s. 91-106. Tekst poświęcony jest dziełu architekta Bernarda Tschumiego. Opublikowany najpierw w wydaniu dwujęzycznym w *La Case vide* Tschumiego, szkatułce pomieszczającej eseje i plansze (Londyn 1986). Tytuł oryginalny to: *Point de folie – maintenant l'architecture*. Jest on oczywiście, co częste u Derridy, nieprzetłumaczalną grą słów, której nie sposób zachować bez odwołania do komentarza. „Point de folie” jest nie tylko „punktem szaleństwa”, lecz także przeczeniem: „żadnego szaleństwa”. „Maintenant”, jak zauważa w tekście sam Derrida, również nie da się przetłumaczyć. Warto (tak się dzieje także w angielskim przekładzie tekstu) termin ten pozostawić w zapisie francuskim. Jako rzeczownik „maintenant” oznacza bowiem „teraz”. Jeśli jednak zobaczymy w nim imiesłów, chodziłoby o „podtrzymując” (od „maintenir”: „wspierać”, „podtrzymywać”). Nie bez znaczenia (co również zostanie wygrane w tekście) jest to, że na „maintenant” składa się zarówno „la main” („ręka”), jak i „tenant” („trzymając” od „tenir”: „trzymać”). Wszystkie te znaczenia zostają oczywiście wygrane przez Derridę w kolejnych partiach tekstu.

Wszystkie przypisy w tekście pochodzą od tłumacza.

<sup>2</sup> W oryginalne gra słów: „Encours de route, voire en fin de parcours. Car je m'engage ici dans un parcours, une course plutôt, parmi d'autres possibles et concurrentes: une série de notations cursives...”. „En cours de” oznacza dosłownie: „w trakcie robienia czegoś”, „parcours” wskazuje na „trasę”, „drogę”, „course” na „bieg” lub „wyścig”.

architektura nie określa już jakiejś dziedziny. *Maintenant* nie jest ani objawem modernizmu ani nawet ukłonem wobec post-modernizmu. *Posty*, które się dziś tym samym rozmnożyły (post-strukturalizm, post-modernizm itd.) poddają się wciąż historycystycznemu przymusowi. Wszystko naznacza epokę, nawet zdecentrowanie podmiotu: post-humanizm. Jak gdyby raz jeszcze chciano wprowadzić porządek w linearne następstwo, dokonywać periodyzacji, rozróżnić pomiędzy «przed» i «po», ograniczać ryzyko płynące z możliwości odwrócenia lub powtórzenia, transformacji lub permutacji: oto ideologia postępu.

3. *Maintenant*: jeśli słowo to oznacza wciąż to, co się przydarza<sup>3</sup>, właśnie się przydarzyło, obiecuje się przydarzyć w architekturze, jak i przez architekturę, to ta nieuchronność owego *właśnie* (*właśnie* się przydarza, *właśnie* się przydarzyło, *właśnie* się zaraz przydarzy) nie pozwala już wpisać się w uporządkowany bieg historii: nie jest ani modą, ani okresem, ani epoką. Bez wątplenia *właśnie maintenant* nie pozostaje obce historii, lecz jego relacja wobec niej byłaby innego rodzaju. A jeśli ono *nam się przydarza*, to trzeba przygotować się na podjęcie obydwu tych słów. Z jednej strony, nie przydarza się jakiemuś ukonstytuowanemu «my», ludzkiej subiektywności, której istota byłaby ustalona i która w następnym kroku powinna zostać naznaczona historią czegoś, co nazwano architekturą. Ukazujemy się sobie samym jedynie poprzez doświadczenie rozstąpienia się przestrzeni, które już naznaczone jest architekturą. To, co przydarza się przez architekturę konstruuje i instruuje owo «my». Ono *właśnie* pochłonięte jest przez architekturę, nim nawet stanie się podmiotem: panem i posiadaczem. Z drugiej strony, nieuchronność tego, co nam się przydarza w *maintenant*, nie zapowiada jedynie wydarzenia<sup>4</sup> o charakterze architektonicznym, a raczej pismo przestrzeni [espace], rodzaj rozstąpienia się przestrzeni [espacement], które robi miejsce wydarzeniu. Jeśli dzieło Tschumiego opisuje dobrze architekturę wydarzenia, to nie robi tego jedynie po to, by konstruować miejsca, w których musi się coś dziać, ani nie jedynie po to, by to sama konstrukcja, jak to się mówi, aranżowała tam wydarzenie. Nie to jest tu istotne. Wymiar wydarzeniowy włączony jest w samą strukturę architektonicznego urządzenia: w sekwencję, otwartą serialność, narracyjność, filmowość, dramaturgię, choreografię.

3 Ażeby wygrać w sposób właściwy kinetyczną metaforykę Derridy wpisaną w „wydarzenie”, należałoby, być może, tłumaczyć tutaj „ce qui arrive” („to, co się przydarza”) jako „to, co następuje” (wskazywałoby ono na „krok”, „postępowanie”). Takie rozwiązanie nie byłoby jednak efektywne w innych miejscach tekstu, dlatego z dbałości o zachowanie spójności pojęciowej przekładu, rezygnuję z takiego rozwiązania.

4 Proponuję tutaj, jakkolwiek tylko za pomocą umieszczonej w przypisie glosy, by jedną z fundamentalnych kategorii Derridy: „l'événement”, tłumaczyć nie jako „wydarzenie” (jak wskazuje pierwszy odruch oraz translatorska tradycja), lecz jako „zajście”. Decyzja o przekładaniu kategorii „l'événement” poprzez „wydarzenie”, była zawsze zgodą na wymazanie aspektu dynamiki, „przychodzenia”, „przyjścia” („venir”), które u Derridy stanowi kluczową matrycę tego pojęcia. „Wydarzenie” jako to, co nie podporządkowuje się redukcji do porządku ontologicznych stabilności, musi pozostać nie tym, co jest (lub nie jest), lecz tym, co się wydarza, nie tym, co jest jako obecne, lecz tym, co istnieje jedynie, nadchodząc, jest tym, co wciąż przychodzi, tym, co „pozostaje do przyjścia”, *à-venir* (ani nie jest, ani jest, bo jest i nie jest zarazem). Ten kinetyczny wymiar zawiera zaś polskie „zajście”. „Zachodzić do kogoś” to „przychodzić”, „odwiedzać”, lecz zachowując wskazanie na kategorię „wydarzenia”, którego „zajście” jest przeciw rodzajem. Gdy coś zachodzi, to zarazem „ma miejsce”, jest obecne, odbywa się, lecz także nie ma go tutaj, jest nieobecne, bo jedynie zachodzi. Derrida będzie pisał o Innym jako o tym, co ani jest, ani nie jest (podobnie z figurą żydowskiego Mesjasza). Być może należałoby mówić, że Inny nie jest tym, co przychodzi, lecz tym, co zachodzi

4. Architektura wydarzenia, czyż jest ona możliwa? Jeśli to, co nam się przydarza nie przychodzi tym samym z zewnątrz, czy raczej, jeśli to zewnątrz angażuje nas w coś, czym sami jesteśmy, to czy istnieje *maintenant* architektury, i w jakim sensie? Wszystko sprowadza się właściwie do pytania o sens. Nie odpowiemy na nie, wskazując na wiodące do niego drogi dostępu, np. te istniejące pod postacią nadaną przez architekturę: pod postacią preambuły, *pronaosu*, progu, metodycznej drogi, okręgu lub krążenia, labiryntu, ciągów schodów, wspinania się pod górę, archeologicznego zstępowania ku fundamentom itd. Odpowiedź nie może tym bardziej przybrać postaci systemu, a mianowicie *architektoniki*: sztuki systemów, jak powiada nam Kant. Nie odpowiemy na nie, zapewniając dostęp do jakiegoś finalnego sensu, którego osiągnięcie zostałoby nam wreszcie obiecane. Nie, chodzi właśnie o to, co się przydarza sensowi: nie o sens tego, co pozwoliłoby nam wreszcie dojść do sensu, lecz o to, co mu się przydarza, sensowi, sensowi sensu. I tym jest właśnie wydarzenie, tym, co mu się przydarza poprzez wydarzenie, które, nie podlegając już sensowi w sposób całkowity ani zwyczajny, związane byłoby z czymś takim jak szaleństwo.

5. Nie żadne [*point*] Szaleństwo, alegoryczna hipostaza Nie-Rozumu, Nie-Sensu, lecz szaleństwa. Trzeba nam się będzie liczyć z tą liczbą mnogą. Szaleństwa zatem, szaleństwa Bernarda Tschumiego. Mówić o nich będziemy odtąd, posługując się metonimią, jak i w sposób metonimicznie metonimiczny, gdyż figura ta, jak zobaczymy, porywa samą siebie; nie ma ona środków do tego, by zatrzymać siebie, a tym bardziej całą rzeszę *Szaleństw* z Parku La Villette. *Szaleństwa* to przede wszystkim nazwa, w pewnym sensie nazwa własna, jak i sygnatura. Tschumi nazywa w taki sposób punktowy splot, który rozprowadza niekończącą się rzeszę elementów w przestrzeni, którą faktycznie rozsuwa, lecz której nie nasycza. Chodzi zatem o metonimię, ponieważ *szaleństwa* oznaczają przede wszystkim jedynie pewną część, serię części, właśnie punktowość zbioru, który zawiera również linie i płaszczyzny, «ścieżkę dźwiękową» i «ścieżkę obrazową». Będziemy jeszcze mówić o funkcji przypisanej tej mnogości czerwonych punktów. Na tę chwilę zauważmy jedynie, że zachowuje ona metonimiczny związek z całością parku. W istocie pod postacią tej nazwy własnej, *szaleństwa* pełnią funkcję wspólnego mianownika, «największego wspólnego mianownika» tej «programatycznej dekonstrukcji». Lecz na dodatek, czerwony punkt każdego szaleństwa pozostaje podzielny, jest punktem bez punktu, w swej wyartykułowanej strukturze zostaje wydany na kombinatoryczne substytucje i permutacje, które odsyłają go tak do innych szaleństw, jak i do jego własnych części. To punkt otwarty i zamknięty. Ta podwójna metonimia staje się otchłanna, kiedy określa lub ogranicza kontekstem coś, co otwiera ową nazwę własną (*Szaleństwa* Bernarda Tschumiego) na ogromną semantyczną złożoność pojęcia «szaleństwo», wielką nazwę lub wspólny mianownik dla wszystkiego tego, co się przydarza sensowi, kiedy wychodzi on z siebie, alienuje się i siebie rozdziela, nie będąc nigdy podmiotem, wystawia siebie na zewnątrz, rozstępuje się w tym, w czym nie jest sobą. Nie semantyka, lecz przede wszystkim a-semantyka *Szaleństw*.

6. Możemy zatem powiedzieć, *przynajmniej ten jeden raz*, że szaleństwa, te szaleństwa (w każdym sensie tego słowa) nie prowadzą do ruiny, ruiny właściwej porażce lub nostalgii. Nie sprowadzają się one do «nieobecności dzieła» – tego losu, jaki pisany był *szaleństwu w dobie klasycznej*, o którym mówi nam Foucault<sup>5</sup>. Wytwarzają one dzieło, działają<sup>6</sup>. W jaki sposób? W jaki sposób myśleć o tym, że dzieło *podtrzymuje siebie* [se *maintienne*] w tym szaleństwie? W jaki sposób myśleć *maintenant* dzieła architektonicznego? Za pomocą pewnej przygody punktu, do czego dojdziemy, jako że *maintenant* dzieła jest punktem – w tej samej chwili, w punkcie jego implozji. Szaleństwa popychają do działania ogólne przemieszczenie, pobudzają w nim wszystko to, co zdawało się, aż do teraz, nadawać sens architekturze. Ścisłej rzecz ujmując, to, co zdawało się podporządkowywać architekturę sensowi. Dekonstruuje one przede wszystkim, lecz nie jedynie, architektoniczną semantykę.

7. Istnieje, nie zapominajmy o niej, architektura architektury. Aż po swą archaiczną podstawę najbardziej fundamentalne pojęcie architektury *zostało skonstruowane*. Ta znaturalizowana architektura została nam przekazana w spadku, zamieszkujemy ją, ona zamieszkuje nas, myślimy, że przeznaczona jest do zamieszkania i nie stanowi już wcale dla nas przedmiotu. Lecz trzeba rozpoznać w niej *artefakt, konstrukt, monument*. Nie spadła ona z nieba, nie jest naturalna, nawet jeśli wykształca pewną osłonę wobec *physis*, nieba, ziemi, tego, co śmiertelne i tego, co boskie. Ta architektura architektury ma pewną historię, jest na wskroś historyczna. Jej dziedzictwo daje początek intymności naszej ekonomii, prawu naszego domostwa (*oikos*), naszej familialnej, religijnej, politycznej *oikonomii*, wszystkim miejscom narodzin i śmierci, świątyni, szkole, stadionowi, agorze, placowi, grobowcowi. Przenika nas aż do punktu, w którym zapominamy o samej jej historyczności i bierzemy ją za naturę. To na tym właśnie polega zdrowy rozsądek.

8. Pojęcie „architektury” samo w sobie jest oswojonym *konstruktem*, dziedzictwem, które pojmujemy, zanim nawet spróbujemy o nim pomyśleć. Mimo wszystkich przemian architektury trwają w niej wciąż pewne niezmiennie cechy. Aksjomatyka przenika niewzruszenie, niezachwianie całą jej historię. Aksjomatyka, tzn. zorganizowany zbiór fundamentalnych i zawsze zakładanych z góry ocen. Hierarchia ta osadziła się w kamieniu, przenika odtąd całą przestrzeń społeczną. Jakie są te niezmiennie cechy? Wyróżnię cztery z nich, nieco sztuczny spis czterech cech, powiedzmy raczej, czterech punktów. Tłumaczą one jeden i ten sam postulat: *architektura musi mieć sens*, musi go *przedstawiać* i poprzez niego *znaczyć*. Znaczący lub symboliczny walor tego sensu musi rozporządzać strukturą i syntaksą, formą i funkcją architektury. Musi rozporządzać nimi *od zewnątrz*, od strony podstawy (*archè*), fundamentu lub założenia, transcendencji

5 Chodzi oczywiście o sławny passus Michela Foucaulta z jego *Historii szaleństwa*: „szaleństwo to nieobecność dzieła”.

6 „Działanie” zatarło obecnie w polszczyźnie jawny związek z „dziełem”, który niegdyś zachowywał poprzez czasownik „działać”. Śladem tego związku jest słowo „niedziela”: „święto niedzielne od niedziałania zwane, iż się w ten dzień nic działać i robić nie godzi”. S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1994, s. 325.

lub celowości (*telos*), których miejsca same w sobie nie są architektoniczne. Oto anarchitektoniczna topika tej semantyki, z której wywodzą się nieuchronnie cztery punkty niezmienności:

– doświadczanie sensu musi być *zamieszkiwaniem*, prawem *oikos*, ekonomią ludzi lub bogów. W swej niereprezentacyjnej obecności, która, w odróżnieniu od innych sztuk, zdaje się odsyłać jedynie do siebie samej, przeznaczeniem dzieła architektonicznego jest obecność ludzi i bogów. Aranżowanie i zajmowanie miejsc, inwestowanie w nie musiało zmierzyć się z tą ekonomią. To o niej przypomina wciąż Heidegger, kiedy interpretuje bezdomność (*Heimatlosigkeit*) jako symptom onto-teologii, a dokładniej nowoczesnej techniki<sup>7</sup>. Spoza kryzysu zamieszkiwania zaprasza nas on do starannego przemyślenia prawdziwego nie-szczęścia, niedostatku, nędzy samego zamieszkiwania (*die eigentliche Not des Wohnens*). Śmiertelni muszą najpierw nauczyć się mieszkać (*sie das Wohnen erst lernen müssen*), usłyszeć to, co wzywa ich do zamieszkania. Nie chodzi tu o dekonstrukcję, lecz o wezwanie do powtórzenia samego fundamentu architektury, którą zamieszkujemy, którą musimy ponownie nauczyć się zamieszkiwać, do powtórzenia źródła jej sensu. Oczywiście, jeśli „szaleństwa” dokonują namysłu nad tym źródłem i doprowadzają do jego przemieszczenia, nie muszą dłużej oddawać się fetowaniu nowoczesnej technologii czy maniackiemu panowaniu nad jej mocami. Byłby to ledwie nowy zwrot w obrębie tej samej metafizyki. Stąd trudność tego, co właśnie – *maintenant* – się zapowiada.

– scentralizowana, zhierarchizowana organizacja architektoniczna musiała podporządkować się zapomnieniu źródła i ustanowieniu gruntu. Działo się tak nie tylko od chwili, w której została usadowiona na ziemskim podłożu, lecz od chwili, w której zyskała prawno-polityczne uzasadnienie jako instytucja upamiętniająca mity o mieście, herosów lub boskich fundatorów. Ta religijna lub polityczna pamięć, ten historycyzm nie opuścił, wbrew pozorom, nowoczesnej architektury. Strzeże ona nostalgii za nim, jej przeznaczeniem jest bycie stróżem. Nostalgii, która dokonuje zawsze hierarchizacji: architektura zmaterializowała hierarchię w kamieniu lub drewnie (*hylé*), jest hyletyką świętości (*hieros*) i początku (*arche*), *archi-hieratyką*.

– ekonomia ta pozostaje z konieczności *teleologią* zamieszkiwania. Wpisuje się ona we wszystkie porządki celowości. W celowości etyczno-politycznej, służbie religijnej, celach utylitarnych lub funkcjonalnych chodzi zawsze o zaprzęgnięcie

7 Pamiętajmy przy tym, że domostwo (a także wiążąca się z nim ekonomia, prawo domu, *oikosnomos*) jest dla Heideggera nie tyle budynkiem, co metaforą określającą status podmiotu metafizyki. Podmiotu, który był ponadto ściśle ugruntowany na stabilnym, metafizycznym gruncie („Grund”). Architektoniczna topika, która rozmnożyła się w tekstach niemieckiego filozofa, wywarła również wpływ na samą dekonstrukcję i to już u jej podwalin. Samo pojęcie „dekonstrukcji” jest przeciwieństwem zaproponowanym przez Gérarda Granela neologizmem, użytym w tłumaczeniu eseju Heideggera *W kwestii bycia*. Właśnie za pomocą „la déconstruction” przekłada on heideggerowskie „der Abbau” (oznaczające „demonтаж”, „rozbiórkę”, „eksploatację”).

Zob. M. Heidegger, „Contribution à la question de l'être”, w: *Questions I et II*, przeł. G. Granel, Paryż 1968, s. 240; wyd. polskie: M. Heidegger, „W kwestii bycia”, w: *Znaki drogi*, przeł. M. Poręba, Warszawa 1995, s. 209-210.

architektury w służbę, wzięcie jej na służbę. Cel ten jest zasadą archi-hieratycznego porządku.

– porządek ten wywyższa *sztuki piękne*, niezależnie od ich rodzaju, wieku, czy dominującego stylu. Wolor piękna, harmonii, całości musi wciąż w nim panować.

Te cztery punkty niezmienności nie przylegają do siebie. Projektują zarys systemu od strony narożników jego ram. Nie można powiedzieć jedynie, że zbierają się do kupy i pozostają nierozłączne, co jest zresztą prawdą. Dają one miejsce pewnemu doświadczeniu *zbiórki*, zebrania koherentnej całości, ciągłości, systemu. Wprawiają zatem w ruch sieć ocen, wprowadzają i pouczają, choćby pośrednio, wszelką teorię i wszelką krytykę architektury, tak najbardziej wyspecjalizowaną, jak i najbardziej trywialną. Ocenianie wpisuje hierarchię w hyletykę, jak również w przestrzeń formalnej dystrybucji wolorów. Lecz ta architektonika niezmiennych punktów wprawia w ruch również wszystko to, co nazywa się kulturą zachodnią, nawet poza jej architekturą. Stąd bierze się sprzeczność, *double-bind* lub antynomia, która zarazem pobudza i nęka tę historię. Z jednej strony, ta ogólna architektonika *zacierza* lub *przekracza* dotkliwą swoistość architektury, ma wartość dla innych sztuk i innych rejonów doświadczenia. Z drugiej strony zaś, architektura jako figura najpotężniejszej metonimii daje jej najtrwalszą *spójność*, obiektywną substancję. Przez spójność nie rozumiem tu jedynie logicznej koherencji, tej, która wikała w jedną sieć wszystkie wymiary ludzkiego doświadczenia: nie istnieje dzieło architektury bez interpretacji, a nawet bez ekonomicznej, religijnej, politycznej, estetycznej, filozoficznej decyzji. Lecz przez spójność rozumiem także trwanie, wytrzymałość, hyletykę tradycji. Stąd *opór*: opór materiałów jako opór tego, co świadome i tego, co nieświadome, który ustanawia tę architekturę ostatnią twierdzą metafizyki. Opór i przeniesienie. Konsekwentna dekonstrukcja byłaby niczym, gdyby nie wzięła pod uwagę tego oporu i tego transferu; niewiele by zdziałała, gdyby nie wzięła się za architekturę jako architektonikę. Wziąć się za nią, to nie zaatakować ją, zniszczyć lub wykoleić, skrytykować lub zdyskwalifikować. Lecz w końcu ją *przemysśleć*, wziąć z nią wreszcie rozbrat po to, by ją pojąć za pomocą myśli, która trzyma się z dala od teorematu – i ze swojej strony podejmuje się wykonania dzieła.

9. Weźmiemy teraz [*maintenant*] pod uwagę szaleństwa, czy, jak powiedzieliby inni, nadmiarową *hybris* Bernarda Tschumiego, jak i to, co daje nam ona do myślenia. Szaleństwa te wprawiają w drżenie sens, sens sensu, znaczący zbiór tej potężnej architektoniki. Podają w wątpliwość, przemieszczają, destabilizują lub dekonstruują gmach tej konfiguracji. Jak zauważymy, w tym tkwi ich „szaleństwo”. Gdyż w *polemos* pozbawionym agresji, pozbawionym tego destrukcyjnego popędu, który zdradzałby wciąż tkwiący wewnątrz hierarchii afekt reakcyjny, zabierają się za sam sens architektonicznego sensu, taki jaki został nam przekazany w spadku i taki jaki wciąż zamieszkujemy. Nie unikajmy odpowiedzi: jeśli wspomniana konfiguracja zajmuje uprzywilejowane miejsce w obszarze tego, co na Zachodzie nazywa się architekturą, to czy szaleństwa te nie są rodzajem „tabula rasa”? Czyż nie wiodą na pustynię anarchitektury, do

stopnia zero architektonicznego pisania, w którym zatracaloby się ono, od tej chwili pozbawione celu, estetycznej aury, fundamentu, hierarchicznej zasady, symbolicznego znaczenia? A wreszcie, czy nie wiodą one do prozy złożonej z abstrakcyjnych, neutralnych, nieludzkich, bezużytecznych, nienadających się do zamieszkania i pozbawionych sensu tomów<sup>8</sup>?

Otóż nie. „Szaleństwa” afirmują, a swego aktu afirmacji podejmują się poza przestrzenią tej ostatecznie anihilującej, sekretnie nihilistycznej powtórki z architektury metafizycznej. Angażują się one w *maintenant*, o którym mówię, podtrzymują [*maintiennent*] i uruchamiają na nowo, ponownie zapisują architekturę. Budzą w niej być może energię wiecznie uśpioną, zamurowaną, pogrzebaną w zbiorowej mogile lub w bloku grobowej nostalgii. Gdyż trzeba podkreślić najpierw, że metafizyczna lista lub rama, której konfigurację właśnie naszkicowaliśmy była już, jeśli można tak powiedzieć, końcem/celem<sup>9</sup> architektury, jej „królestwem celów” w figurze śmierci.

Konfiguracja ta rozprawiała się z dziełem, narzucała mu znaczenia lub normy, zewnętrzne, czy wręcz nieistotne. Z jego atrybutów czyniła jego istotę: z piękna formalnego, celowości, użyteczności, funkcjonalności, waloru zamieszkiwania, jego religijnej lub politycznej ekonomii, wszystkich *postug*, a zatem tyłuż określić nie-architektonicznych lub meta-architektonicznych. Odbierając im *maintenant* architektury – a zatem coś, co nazywam wciąż w ten sposób, za pomocą paleonimu, po to, by podtrzymać pewien zagłuszony zew –, przestając podporządkowywać dzieło tym obcym normom, szaleństwa zwracają architekturę w pełni temu, co miała ona od samego przedednia swego początku znaczyć. *Maintenant*, o którym mówię będzie tą sygnaturą, niepodlegającą jakiegokolwiek redukcji. Nie występuje ona przeciw przywołanemu statutowi architektury, pociąga go za sobą w inny tekst, wręcz składa sygnaturę<sup>10</sup>, wzywa innego do podpisania się pod tym, co nazywać wciąż będziemy w dalszej części *kontraktem*, inną stawką traktacji, atrakcji i kontrakcji.

Oto propozycja, którą wysuwam nie bez zastrzeżeń, uwag i przestróg. I znów pojawia się tu wskaźnik złożony z dwóch czerwonych punktów:

– Szaleństwa te nie niszczą. Tschumi mówi zawsze o „dekonstrukcji/rekonstrukcji”, w szczególności w odniesieniu do *Szaleństwa* i rodzenia się jego sześciennego kształtu (formalnej kombinacji i relacji skutkujących przemianą). Co do *Manhattan Transcripts*, to chodzi w nich o odkrycie „nowych związków, w których tradycyjne składniki architektury rozerwano i zrekonstruowano podług innych osi”. Bez nostalgii, najżywszego aktu pamięci. Nie ma tu nic z tego nihilistycznego

8 Derrida wspomina tu o tomach, jako że postrzega architekturę jako rodzaj pisma. W różnych tekstach wspomina o „piśmie architektonicznym”.

9 Chodzi o dwuznaczność francuskiego „fin”. Stanowi ono zresztą punkt wyjścia jednego z najważniejszych tekstów filozofa: *Kres człowieka*. J. Derrida, „Kres człowieka”, przeł. P. Pieniążek, w: tegoż, *Pismo filozofii*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, P. Pieniążek, Kraków 1992.

10 Sygnatura to oczywiście kolejny ogromny wątek myśli Derridy. Pisał o tym szeroko chociażby Michał Paweł Markowski: M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003.



gestu, który wieńczyłby, dla przeciwwagi, pewien wątek metafizyki, żadnego odwrócenia wartości nakierowanego na architekturę anestetyczną, nienadającą się do zamieszkania, nieużyteczną, asymboliczną i nieznaczącą, po prostu nieobsadzoną po wycofaniu się bogów i ludzi. A szaleństwa – tak jak szaleństwo w ogóle – są jak najdalej od chaosu anarchii. Lecz, nie proponując „nowego porządku”, gdzie indziej wyznaczają miejsce dzieła architektonicznego, które z samej swej zasady przynajmniej, w swym zasadniczym zakresie działania, nie będzie już posłuszne tym zewnętrznym nakazom. „Pierwszym” zmartwieniem Tschumiego nie będzie już zorganizowanie przestrzeni jako funkcji lub takie jej zorganizowanie, które miałyby na celu ekonomiczne, estetyczne, epifaniczne lub techniczno-utilitytarne normy. Normy te zostaną wzięte pod uwagę, lecz okażą się podporządkowane, ponownie wpisane w jedno z miejsc w tekście, jak i w przestrzeń, którą już w końcu nie będą rozporządzać. Popychając architekturę ku jej krańcom, dawać się będzie wciąż miejsce „przyjemności”, a przeznaczeniem każdego szaleństwa będzie jakiś „użytek”, wraz ze swą kulturalną, ludyczną, pedagogiczną, naukową, filozoficzną celowością. Powiemy później słowo o sile jego atrakcji. Wszystko to posłuszne programowi przeniesień, transformacji lub permutacji, w sprawie których owe zewnętrzne normy nie będą już dzierżyć ostatniego słowa. Nie będą one górować nad dziełem, Tschumi pofałduje je w ogólnej realizacji dzieła.

– Tak, pofałduje. Czym jest fałda?<sup>11</sup> Ustanawiając na nowo miejsce architektury tam, gdzie posiadałaby ona coś specyficznie *własnego*, nie chodzi zwłaszcza o wiedzione purystyczną lub integrystyczną obsesją rekonstruowanie *prostoty* architektury, architektury po prostu architektonicznej. Nie chodzi już o ocalenie tego, co własne w dziewiczej immanencji jej ekonomii i o przywrócenie jej niealienowalnej obecności, obecności wreszcie niereprezentacyjnej, niemimetycznej i odsyłającej jedynie do siebie samej. Owa autonomia architektury, która zamierzałaby tym samym pogodzić formalizm i semantyzm w ich krańcowych postaciach, wieńczyłaby jedynie metafizykę, którą starałaby się zdekonstruować. Inwencja polega tu na skrzyżowaniu motywu architektonicznego z tym, co istnieje w sposób coraz bardziej wyjątkowy i równorzędny w innych typach pisania, które same popadły w rzeczne szaleństwo, w jego mnogość, mnogość pisma fotograficznego, filmowego, choreograficznego, czy nawet mitograficznego. Jak wykazały to *Manhattan Transcripts* (tak samo działałoby się, lecz w inny sposób, w La Villette) narracyjny montaż o dużej skali złożoności eksploduje, na zewnątrz opowieści, którą w hieratycznej obecności monumentu wzniesionego „ku pamięci” redukowały lub wymazywały mitologie. Architektoniczne pismo interpretuje (w nietzscheańskim sensie aktywnej, produktywnej, mocnej, przemieniającej interpretacji) wydarzenia *naznaczone* przez fotografię lub kino. Naznaczone, tzn. sprowokowane, określone *lub* przetranskrybowane, uchwycone, a w każdym razie uruchamiane zawsze w scenografii przejścia (transferu, translacji, transkrypcji, transgresji pokonującej granicę między jednym miejscem

11 O derridiańskim pojęciu „fałdy” lub „plisy” również można znaleźć instruktywne uwagi w pracy Markowskiego.

a drugim, jednym miejscem pisania a drugim, szczepu, hybrydy). Ani architektura ani anarchitektura: transarchitektura. Wyraża się ona wraz z wydarzeniem, nie oferuje już swego dzieła użytkownikom, wiernym lub mieszkańcom, kontemplantującym, estetom lub konsumentom. Wzywa innego do tego, by to on ze swojej strony *odkrywał*<sup>12</sup> wydarzenie, sygnował, współ-sygnował lub *kontrasygnował*: przesunięty w przód przesuwaniem się, które zachodzi w innym.

(Słyszę szept: lecz czy wydarzenie, o którym Pan mówi, wydarzenie, które wynajduje ponownie architekturę w serii jakichś „jedynych razów”, zawsze unikalnych w swej repetycji, nie jest tym, co dzieje się za każdym razem, nie w kościele lub świątyni, czy nawet w miejscu o charakterze politycznym, nie w nich, lecz *jako one*, wskrzeszając je dla przykładu w każdej mszy, kiedy ciało Chrystusa, kiedy ciało Króla lub Narodu siebie przedstawia i siebie obwieszcza? Dlaczego miałyby tak nie być, skoro mogło to się wciąż przydarzać, przydarzać poprzez architekturę lub aż do jej czasu? Nie mogąc podjąć ryzyka zapuszczenia się dalej w tę stronę, jakkolwiek rozpoznając jej konieczność, powiem tylko, że architektoniczne „szaleństwa” Tschumiego *dają do myślenia to, co się dzieje, gdy, dla przykładu, wydarzenie eucharystyczne przekracza kościół, tu, teraz [maintenant], lub kiedy data*<sup>13</sup>, pieczęć, ślad innego wnika wreszcie w ciało kamienia – tym razem w ruchu jego zanikania).

10. Wskutek tego nie można już mówić o momencie, który byłby *właściwy* architekturze, hieratycznym impasie monumentu, tego hyle-morficznego zbioru danego raz na zawsze, niepozwalającego już pojawić się w swym ciele, niedającego żadnej szansy śladom transformacji, permutacji, substytucji. W szaleństwach, o których mówimy, jest odwrotnie. Wydarzenie przechodzi bez wątpienia przez tę próbę monumentalnego momentu, lecz wpisuje go również w serię *doświadczeń*. Jak wskazuje na to jego nazwa, doświadczenie jest tym, co czegoś doświadcza, a zatem przez coś przechodzi: jest podróżą, trasą, translacją, transferem. Nie ma na celu finalnej prezentacji, uobecnienia rzeczy samej, ani dopełnienia odysei świadomości, fenomenologii ducha jako postępowania architektonicznego. Trasa szaleństw jest bez wątpienia zapisana punkt po punkcie, w zakresie, w jakim punktowy splot liczy na *program* możliwych doświadczeń i nowych eksperymentów (takich jak kino, ogród botaniczny, pracownia filmowa, biblioteka, lodowisko, sala gimnastyczna). Lecz struktura splotu i struktura każdego sześcianu (gdyż punkty te są sześcianami) stwarzają okazję dla przypadku, dla formalnego odkrycia, kombinatorycznej transformacji, błędzenia. Szansa ta nie jest dana mieszkańcowi lub wiernemu, użytkownikowi lub teoretykowi architektury, lecz komuś, kto ze swojej strony zaangażuje się w architektoniczne pismo: i zrobi to bez ograniczeń, bo tak zakłada lektura inwencyjna, niepokój wszelkiej kultury i sygnatura ciała. Ten ktoś nie zadowalałby się już *maszerowaniem*, krążeniem, przechadzaniem się

12 O kategorii „inwencji”, „odkrycia” zob. np. w: J. Derrida, „Psyché. Odkrywanie innego”, przeł. M.P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, oprac. R. Nycz, Kraków 1997.

13 Na temat daty u Derridy warto zobaczyć chociażby: J. Derrida, *Szibboleet dla Paula Celana*, przeł. A. Dziadek, Bytom 2000.

w miejscu, *po* ścieżkach, lecz przemieniałby swe elementarne odruchy, pozwalając im zaistnieć. Ze strony tego innego rozstąpienia się przestrzeni otrzymywałyby zdolność odkrywania swoich gestów.

11. Szaleństwo się nie zatrzymuje: ani na hieratycznym monumencie ani na kolistej drodze. Nie jest ani impasem ani pasażem. Serialność wpisuje się w kamień, żelazo, drewno, lecz sama w nich się nie kończy. Jak i wcześniej się zaczyna. Seria „prób” (doświadczeń lub artystycznych prób, jak się mówi), to, co nazywa się naiwnie szkicami, próbami, fotografiami, makietami, filmami lub zapiskami (a co dla przykładu na chwilę zebrano w tym tomie), przynależy pełnoprawnie do *doświadczenia szaleństw, szaleństw w działaniu*. Nie można już przypisywać im roli dokumentów, aneksów z ilustracjami, przygotowawczych lub pouczających notatek, krótko mówiąc, czegoś zewnętrznego wobec dzieła, odpowiednika prób w teatrze. Nie – i to właśnie wydaje się najgroźniejsze dla architektonicznego pragnienia, które nas wciąż zamieszkuje. Masa nieruchomego kamienia, wertykalny zastój szkła lub metalu, który braliśmy za rzecz samą architektury („die Sacheselbst” lub „the real thing”), jej niezastępowalną efektywność, uchwytnym teraz w wielotomowym tekście złożonym z rozlicznych zapisków: z przesadnego obarczenia *Wunderblocku*, „cudownej tabliczki” (by odesłać do tekstu Freuda, jako że Tschumi wystawia architekturę na psychoanalizę, wprowadza do niej, dla przykładu, motyw przeniesienia, jak i obłąkania), wątku palimpsestu, przesadnie nawarstwionej tekstualności, bezdennej stratygrafii, mobilnej, lekkiej i otchłannej, rozlistwionej [*feuillettée*], ukartowanej [*foliiforme*]. Rozlistwione szaleństwo, liść i wariatka<sup>14</sup> nie zabiegają o to, by umocować się na jakimkolwiek stabilnym gruncie: ani na ziemi ani w drzewie, ani w sposób horyzontalny ani wertykalny, ani w naturze ani w kulturze, ani w formie ani na jakimkolwiek fundamencie, czy celu. Architekt, który pisał wraz z kamieniami, wprowadza oto w tom lito-grafie – a Tschumi mówi o nich jako o foliach. Coś się plecie w tym foliowaniu, którego strategia, lecz także zbieżność, nasuwa mi na myśl podejrzenie wyrażone przez Littrégo. Wobec drugiego sensu słowa „szaleństwo”, tego, który dotyczy domów noszących imię swego sygnatariusza, „osoby, która je zbudowała lub miejsca, w którym są usytuowane”, Littré, tytułem etymologii, ryzykuje następujące słowa: „Zwyczaj widzi się w tym słowie «szaleństwo». Lecz staje się to wątpliwe, kiedy natrafia się na nie w tekstach średniowiecznych: *foleia quae errat ante domum*, czy *domum foleya*, jak i *folia Johannis Morelli*; rodzi się podejrzenie, że chodzi tu o pomieszanie go ze słowem *feuille* lub *feuillee*”. Słowo „folie”, „szaleństwo” nie posiada już sensu potocznego, traci wręcz kojącą jedność swego sensu. Szaleństwa/foliaty Tschumiego grają bez wątpienia także na tym „pomieszaniu” i wyrażają, przeciw sensowi potocznemu, ten inny sens, ten sens innego, innego języka, szaleństwo tej asemantyki.

14 Prawdopodobnie nieprzetłumaczalna gra słów: „folie feuilletée, feuille et folle”. „Feuille” to nie tylko „liść”, „folia”, lecz także „arkusz”, „foliał”. Stąd w „folio” trzeba widzieć także określenie typograficzne, arkusz papieru, lecz także rodzaj dzieła, książki (np. *Duże folio* Williama Shakespeare’a czy *Małe folio* Krzysztofa Mrowcewicza).

12. Kiedy odkryłem dzieło Bernarda Tschumiego, musiałem oddalić pewną pochopną hipotezę: zwrócenie się do języka dekonstrukcji, do tego, co mogło się w nim zakodować, do jej słów i najbardziej narzucających się motywów, do pewnych jej strategii, byłoby jedynie opartą na analogii transpozycją, czy nawet architektoniczną aplikacją. W każdym razie, samą niemożliwością. Otóż, kierując się logiką tej hipotezy, która długo nie przetrwa, można by zapytać: co mogłoby być architekturą dekonstrukcyjną? Czy to, co strategię dekonstrukcyjne rozpoczynają lub kończą wraz z aktem destabilizacji, nie jest właśnie fundamentalną zasadą architektury (systemu, architektoniki, struktury, fundamentu, konstrukcji itd.)? To ostatnie pytanie przywiodło mnie z kolei do następnego zwrotu w mojej interpretacji: to, w co angażują nas *Manhattan Transcripts* lub *Szaleństwa* z de la Villette, jest obowiązkowym szlakiem dekonstrukcji w jednej z jej najintensywniejszych, najbardziej afirmatywnych, najbardziej koniecznych realizacji. Nie dekonstrukcji samej w sobie, jako że nigdy takiej nie ma, lecz tego, co przenosi wywoływany przez nią wstrząs poza analizę semantyczną, krytykę dyskursu lub ideologii, poza pojęcia lub teksty w tradycyjnym znaczeniu tego terminu. Dekonstrukcje byłyby marne, gdyby były jedynie czymś negatywnym, gdyby nie konstruowały, a przede wszystkim, gdyby nie mierzyły się najpierw z instytucjami w ich stabilności, w miejscu ich największego oporu: ze strukturami politycznymi, dźwigniami decyzji ekonomicznych, materialnymi i fantazmatycznymi urządzeniami, które sprzęgają ze sobą państwo, społeczeństwo obywatelskie, kapitał, biurokrację, siły kulturowe, nauczanie architektury, (formujące tak bardzo zauważalną sztafetę), ale które sprzęgają ze sobą także sztuki, od sztuk pięknych po sztuki wojenne, naukę i technologię, stare i nowe. Tyle sił, które prędko twardnieją lub kamienieją w zakrojonej na szeroką skalę architektonicznej operacji, zwłaszcza wtedy, gdy zbliża się ona do ciała metropolii i pertraktuje z państwem. To tego typu przypadek.

13. Nie wypowiada się wojny. Plecie się wątki innej strategii, pomiędzy wrogością a negocjowaniem. Rozumiany w swoim najściślejszym, jeśli nie dosłownym, znaczeniu splot szaleństw wprowadza w przestrzeń transakcji szczególnego rodzaju urządzenie. Właściwy sens „splotu” nie potrafi zebrać się do kupy. Przekracza. Pleść, to przekraczać, przechodzić przez kanał. To doświadczać przepuszczalności. A przechodzenie to nie jest przesuwaniem się po już istniejącej tkaninie. Ono tka, odkrywa histologiczną strukturę tekstu, to, co można by określić po angielsku mianem „fabric”. Fabryka: oto, mówiąc mimochodem, francuskie słowo (lecz posiadające całkiem inne znaczenie niż angielskie „fabric”), którym pewni decydenci chcieli zastąpić ów niepokojący tytuł: „szaleństwa”.

Architekt-tkacz<sup>15</sup>. Tka, jak i rozsnuwa nici łańcucha, jego pismo wisi na włosku. Splot zawsze rozplata się w wielu kierunkach, wychodzi poza sens. Jest

15 Kolejny sygnał wskazujący na to, że architektura jest tu dla Derridy przede wszystkim pismem. Tkacz, to nie tylko nietzscheańska metafora pisarza rozsnuwającego swój tekst niczym pająk, lecz także figura wpisana per se we wszelki tekst (jeśli za dobrą monetę wziąć etymologię słowa *textus*, które miałyby znaczyć pierwotnie tkacki splot).

podstępem zarzucanym jak sieć, a zatem urządzeniem szczególnego rodzaju. Jakiego? Rozłączona seria „punktów”, czerwonych punktów ustanawia splot, rozprzestrzeniając w nim wielość matryc lub komórek rozrodczych, których przemian nie da się nigdy uspokoić, ustabilizować, osadzić, zidentyfikować w jakimś kontinuum. Jako że komórki te same są podzielne, wskazują także na momenty zerwań, nieciągłości, rozłączenia. Lecz jednocześnie z serią zrytmizowanych anachronii lub aforystycznych odstępów lub raczej poprzez nie, punkt szaleństw [*point de folie*] zbiera do kupy to, co właśnie rozproszył, zbiera to jako rozproszenie. Zbiera je do kupy w mnogości czerwonych punktów. Podobieństwo i zbiórka<sup>16</sup> nie sprowadzają się do samego koloru, choć chromatograficzne przypomnienie odgrywa w nim zasadniczą rolę.

Czym jest zatem punkt, ten punkt szaleństwa? W jaki sposób zatrzymać szaleństwo? Gdyż punkt zawiesza je, i w tym ruchu zatrzymuje, lecz zatrzymuje jako szaleństwo. Zatrzymanie szaleństwa: punkt szaleństwa, żadnego szaleństwa, więcej szaleństwa, bez szaleństw, krok szaleństwa. Co tworzy prawo? Kto tworzy prawo? Dzieli ono i zatrzymuje podział, podtrzymuje [*maintient*] ten punkt szaleństwa, tę chromosomalną komórkę jako zasadę rozrodczą. W jaki sposób myśleć architektoniczny chromosom, jego kolor, tę pracę podziału i indywidualacji, która nie przynależy już do bio-genetyki?

Dojdziemy do tego, lecz po odbyciu pewnej okrężnej drogi. Trzeba przejść przez jeszcze jeden punkt.

14. Istnieją w słowniku Tschumiego mocne słowa. Wyznaczają one miejsca punktów o najwyższym stopniu intensywności. Są to słowa zaczynające się od „trans-” (transkrypcja, transfer itd.), a przede wszystkim od „de-” lub „roz-”. Mówią one o destabilizacji, dekonstrukcji, a przede wszystkim o rozpękaniu, rozdzieleniu, rozłączeniu, rozerwaniu, rozróżnieniu. Architektura różnorodności, zerwania i nie-zbieżności. Lecz kto mógł kiedykolwiek w ten sposób budować? Kto kiedykolwiek liczył się z energiami zawartymi w „roz-” i w „de-”? Nie można zrobić dzieła z prostego przemieszczenia lub jedynie z rozbiórki. Trzeba więc wynajdować. Trzeba torować sobie ścieżkę do innego pisania. Nie wyrzekając się dekonstrukcyjnej afirmacji<sup>17</sup>, której konieczności dowiedliśmy, wręcz przeciwnie, właśnie po to, by ponownie wprawić ją w ruch, pismo to podtrzymuje rozłączenie jako takie, złącza „roz-”, podtrzymując odstęp, zbiera do kupy różnicę. Zbiórka ta będzie czymś pojedynczym. To, co podtrzymuje zbiór nie posiada z konieczności formy systemu, nie podkreśla wciąż architektury i może nie być posłuszne logice syntezy lub porządkowi syntaksy. *Maintenant* architektury

16 Gra słów: „*ressemblance et rassemblent*”.

17 „Dekonstrukcja jest po stronie «tak», po stronie afirmacji życia. Mówiłem, przynajmniej począwszy od *Pas* (w *Parages*, Galilée, 1986), o przeżyciu [*la survie*] jako o komplikacji opozycji życie-śmierć, którą poprzedza u mnie bezwarunkowa afirmacja życia”. J. Derrida, *Je suis en guerre contre moi-même*, „Le Monde”, 19.08.2004 r. Wywiad zamieszczony następnie w specjalnym numerze gazety poświęconym śmierci filozofa, z 12.10.2004 r.

byłoby tym manewrem służącym do opisanego „roz-” i zrobienia z niego dzieła jako takiego. Utrzymując siebie i podtrzymując, dzieło to nie zatapia różnicą w betonie, nie wymazuje naznaczonego różnicą śladu, nie redukuje ani nie wprowadza traktacji, dystrakcji lub abstrakcji w jednolitą masę (beton). Architektonika lub sztuka systemu przedstawia jedynie epokę, powiada Heidegger, w historii bycia-z<sup>18</sup>. To tylko jedna, szczególna możliwość zbiórki.

Tak brzmiałoby zadanie i stawka, troska o to, co niemożliwe: oddać sprawiedliwość rozłączeniu, lecz po to, by zaprząć je do działania jako takie w przestrzeni zbiórki. To transakcja, której celem jest rozsuniecie przestrzeni i *socius* rozłączenia, które pozwala zresztą poddać negocjacji nawet to, pozwala negocjować różnicę z otrzymanymi z góry normami, polityczno-ekonomicznymi siłami architektoniki, panowaniem nad wytwarzaniem dzieła. Trudność ta jest doświadczeniem Tschumiego. Nie ukrywa on tego, „nie obejdziesz się bez trudności”: „w La Villette chodzi o nadanie formy, uaktywnienie rozłączenia... Nie obejdziesz się bez trudności. Nadawanie formy rozłączeniu wymaga tego, żeby wsparcie (parku, instytucji) zostało ustrukturyzowane jako system zbiórki. Czerwony punkt szaleństw jest domostwem tej rozłączonej przestrzeni”<sup>19</sup>.

15. Siła spaja i utrzymuje razem roz-łączenie jako takie. Nie dotyka „roz-” od zewnątrz. Chodzi o rozłączenie samo w sobie, *maintenant* architektury, to, które zatrzymuje szaleństwo w samym jego przemieszczeniu. Nie jest ono jedynie punktem. Otwarta mnogość czerwonych punktów nie daje się już poddać totalizacji, nawet za pomocą metonimii. Punkty te być może dokonują rozbicia czegoś na fragmenty, lecz ich samych nie zdefiniowałbym jako fragmentów. Fragment wysyła wciąż sygnał ku utraconej bądź obiecanej całości. Mnogość nie otwiera każdego punktu od zewnątrz. Aby pojąć, w jaki sposób wywodzi się ona również z wnętrza, trzeba przeanalizować *double bind*, „podwójne wiązanie”, którego supeł zaciskany jest przez punkt szaleństwa. Nie można przy tym zapomnieć o tym, co może wiązać „podwójne wiązanie” z obłąkaniem i szaleństwem.

Z jednej strony, punkt skupia, przyciąga ku sobie najpotężniejszą siłę atrakcji, pieczętuje kontraktem biegnące ku centrum trakty. Odsyłając jedynie do siebie samego, wewnątrz splotu, który sam jest także autonomiczny, fascynuje i magnetyzuje, uwodzi tym, co można by nazwać jego samowystarczalnością i „narcyzmem”. Jednocześnie, z racji swej magnetycznej atrakcyjności (Tschumi mówi tu o „magnesie”, który miałby „skupić fragmenty rozerwanego wybuchem systemu”), wydaje się wiązać, jak powiedziałby Freud, energię dostępną w stanie wolnym w danym polu. Objawia swą atrakcyjność poprzez samą swą punktualność, *stigmè* momentalnego *maintenant*, ku któremu wszystko zbiega i pozornie się rozdziela, lecz atrakcyjność punktu wynika także z faktu, że,

18 Heideggerowskie *Mitsein*.

19 B. Tschumi, *Textes parallèles*, Institut français d'architecture, 2 avril-18 mai 1985.

zatrzymując szaleństwo, ustanawia on punkt transakcji z architekturą, którą z kolei dekonstruuje lub przedziela. Nieciągnąca seria chwil i atrakcji: w każdym punkcie szaleństwa parkowe atrakcje, aktywności nastawione na użyteczność lub na rozrywkę, celowość, znaczenia, ekonomiczne lub ekologiczne działania, usługi na powrót odnajdą swe miejsce w programie. To energia związana oraz semantyczna odnowa. Stąd także podział i transakcja pomiędzy tym, co Tschumi nazywa normalnością a dewiacją szaleństw. Każdy punkt jest punktem zerwania, całkowicie przerywa ciągłość tekstu lub splotu. Lecz przerywnik podtrzymuje [*maintient*] razem i zerwanie i związek z innym, który sam ukształtowany jest zarazem jako coś atrakcyjnego i przyciągającego, jak i przerywającego i odpychającego, jako związek pozbawiony związku. I obywa się on bez dialektyki, bez owego zniesienia (*Aufhebung*), którego proces wyjaśnił nam Hegel i które może zawsze na powrót przywłaszczyć sobie takie *maintenant*: punkt neguje przestrzeń i w tej przestrzennej negacji siebie samego wytwarza linię, w której podtrzymuje siebie, samego siebie znosząc (*als sich auf hebend*)<sup>20</sup>. Linia zatem byłaby prawdą punktu, powierzchnia prawdą linii, czas prawdą przestrzeni i wreszcie *maintenant* prawdą punktu. Tu pozwolę sobie odesłać do mojego tekstu *Ousia i gramme*<sup>21</sup>. Pod tym samym imieniem, *maintenant*, o którym mówię, oznaczałoby przerwanie tej dialektyki.

Lecz, z drugiej strony, jeśli do rozłączenia punktu nie dochodzi od zewnątrz, to jest tak dlatego, że punkt jest *zarazem* podzielny i niepodzielny. Wydaje się niepodzielny, posiada zatem swoją funkcję i zindywidualizowaną formę punktu jedynie z pewnego *punktu widzenia*, jedynie w perspektywie serialnego zbioru, który punktuje, organizuje i podpira, nie będąc nigdy jego prostym wsparciem. Kiedy się go widzi i to widzi od zewnątrz, skanduje on i przerywa zarazem, podtrzymuje i dzieli, nadaje kolorytu i rytmu rozsunięciu przestrzeni właściwemu dla splotu. Lecz ten punkt widzenia nie widzi, jest ślepy na to, co dzieje się w szaleństwie, gdyż jeśli całkowicie go pojmujemy, pojmujemy go w nim samym, wyabstrahowanego z całości zbioru (pisane jest mu także, by się pograżył, rozproszył lub usunął), to punkt nie jest już punktem, nie jest już atomiczną niepodzielnością, którą przypisuje się punktowi geometrycznemu. Rozarty w środku przez pustkę, która pozwala na grę różnych kawałków, konstruuje się/dekonstruuje jako sześcian podatny na formalne kombinacje. Połączone ze sobą kawałki rozłączają się, komponują i rekonstruują. Łącząc kawałki, które są czymś więcej niż kawałkami, kawałkiem teatralnym, kawałkiem własnego kąta nadającego się do zamieszkania<sup>22</sup>, jednocześnie miejscami, jak i przestrzeniami *ruchu*, rozłączenie formuje je tak, by ich przeznaczeniem było wydarzenie: żeby dawały mu miejsce.

20 J. Derrida, „Ousia i gramme”, przeł. A. Dziadek (przekład poprawił J. Margański), [w:] *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, s. 57-100. Tamże, s. 69: „punkt jest tą przestrzenią, która nie zajmuje przestrzeni, tym miejscem, które nie ma miejsca; znosi i zastępuje miejsce, zajmuje miejsce przestrzeni, którą neguje i zachowuje. Neguje przestrzennie przestrzeń. Jest w niej pierwszym ograniczeniem”.

21 Tamże.

22 Kolejna gra słów: „pièces de théâtre, pièces habitables”. „Pièces de théâtre” to po prostu „sztuka teatralna”.

16. Gdyż trzeba by pomówić o obietnicy i zobowiązaniu, o obietnicy jako afirmacji, o obietnicy, która dostarcza uprzywilejowanego przykładu performatywnego pisania. Więcej niż przykładu: samej możliwości takiego pisania. Nie akceptując tego, co w teoriach języka performatywnego i teoriach aktów mowy – zastąpio-nych tu przez architektoniczną pragmatykę – odgrywa rolę przyjętych wstępnie założeń (do nich zalicza się dla przykładu walor obecności, *maintenant* jako coś obecnego), nie mogąc ich tutaj poddać dyskusji, zwróćmy uwagę tylko na tę jedną poszlakę: na prowokowanie wydarzenia, o którym mówię („pozwalam”, dla przykładu), które opisuję lub której ślad tropię, wydarzenia, które sprowadzam lub któremu pozwalam nastąpić, oznaczając je. Trzeba położyć nacisk na ten znak lub ślad po to, żeby wyrwać ową performatywność spod hegemonii mowy i to mowy, zwanej ludzką. Performatywny znak rozsuwa przestrzeń, jest wydarzeniem rozsunięcia przestrzeni. Czerwone punkty rozsuwają przestrzeń, podtrzymują architekturę w rozłączeniu tego rozsunięcia. Lecz owo *maintenant* nie podtrzymuje jedynie przeszłości i tradycji, nie gwarantuje syntezy, podtrzymuje przerwanie, inaczej mówiąc, związek z innym jako takim. Z innym w magnetycznym polu atrakcyjności, „wspólnego mianownika” lub „siedziby” również dla innych punktów przerywania, lecz przede wszystkim dla Innego: tego, przez którego obiecane wydarzenie albo się wydarzy albo nie. Gdyż został on wezwany, jedynie wezwany po to, by kontrasygnować zobowiązanie, zastaw lub stawkę. Ten Inny nigdy siebie nie uobecnia, nie jest obecny, teraz [*maintenant*]. Może zostać ponownie uobecniony, re-prezentowany przez to, co zbyt pospiesznie określa się mianem Władzy, polityczno-ekonomicznych decydentów, użytkowników, przedstawicieli różnych sfer, przedstawicieli kulturowej dominacji, a w tym wypadku w szczególności filozofii architektury. Ten Inny będzie kimkolwiek, nie żadnym tam podmiotem, „ja” lub świadomością, nie żadnym człowiekiem. Będzie kimkolwiek, kto przychodzi udzielić odpowiedzi obietnicy, przede wszystkim odpowiedzieć obietnicy: nadchodzącemu [*à-venir*]<sup>23</sup> wydarzeniu, które zajmuje się podtrzymywaniem [*maintienne*] rozstąpienia przestrzeni, *maintenant* w rozłączeniu, związkowi z innym jako takim. Nie jest ręką coś podtrzymującą [*maintenue*], lecz ręką wyciągniętą [*maintendue*] ponad otchłanią.

17. Odkrywana na nowo przez całą historię architektury, otwarta na niepodlegającą antycypacji okazję przyszłości, ta inna architektura, ta architektura innego jest jedyną, jaka istnieje. Nie jest tym, co obecne, pamięcią o przeszłej obecności, uchwyceniem lub wstępnym zrozumieniem obecności przyszłej. Nie przedstawia ani teorii (konstatacji) ani polityki ani etyki architektury. Tym bardziej nie przedstawia opowiadania, choć otwiera tę przestrzeń na wszystkie narracyjne matryce, na ich ścieżki dźwiękowe i ścieżki obrazowe (w chwili, w której piszę te słowa, myślę o *Szaleństwie dnia* Blanchota, o prośbie o opowiadanie i o jego niemożliwości, do której tam dochodzi). Wszystko, co mogłem na ten

23. Chodzi o to, co późny Derrida nazywa przekłuciem horyzontu wszelkiego oczekiwania, które daje szansę i okazję dla samego wydarzenia. Otwarcie się na nieprzewidywalne wydarzenie byłoby otwarciem się na przyszłość (*avenir*), której nie można przewidzieć, ani której skutków działania nie sposób zaprogramować, jako że jest ona tym, co wciąż przychodzi, co ma dopiero nadejść (*à-venir*).



temat napisać, szczególnie w *Parages*, dotyczy bezpośrednio, czasem dosłownie, czego świadomość zyskałem dopiero po fakcie, dzięki Tschumiemu, szaleństwa architektury: kroku, progu, schodów, labiryntu, hotelu, szpitala, ściany, zamknięcia, brzegów, pokoju, zamieszkiwania tego, czego nie daje się zamieszkiwać. A ponieważ wszystko to, co dotyczy szaleństwa śladu, rozstąpienia się przestrzeni roz-proszenia, musi pojawić się w języku angielskim, to myślę również o owym idiomatycznym sposobie określania szaleńca, kogoś roztargnionego, błędzącego: „the one who is spacy” lub „spaced out”.

Lecz jeśli architektura ta nie przedstawia ani teorii, ani etyki, ani polityki, ani opowieści („Nie, żadnej opowieści, już nie” – *Szaleństwo dnia*), to wszystkiemu temu daje miejsce. Zapisuje i sygnuje z góry, podtrzymując [*maintenant*] podzielony ślad, trakt biegnący skrajem sensu, przed wszelką prezentacją, poza nią, taki sam, inny, który angażuje architekturę, jej dyskurs, jej polityczną scenografię, jej ekonomię i moralność. Zobowiązanie [*gage*], lecz także hazard [*gageure*], porządek symboliczny i ryzyko: te czerwone sześciany rzucone zostały niczym kości architektury<sup>24</sup>. Rzut ten nie programuje jedynie strategii wydarzenia, jak to sugerowałem wcześniej, wychodzi naprzeciw nadchodzącej architekturze. Podejmuje ryzyko i stwarza nam okazję.

Przekł. Piotr Sadzik  
sadzikpiotr@gmail.com

---

24 Odniesienie do *Rzutu kośćmi* Mallarmégo.

**Nelson Goodman****Jak znaczą budynki<sup>1</sup>**

Ustawiając poszczególne sztuki w hierarchii, Artur Schopenhauer umiejscowił literaturę oraz teatr na jej szczycie, muzyka poszybowała do oddzielnej – jeszcze wyższej – sfery, natomiast architektura aż zapadła się w ziemię pod ciężarem belek, cegieł i zaprawy murarskiej<sup>2</sup>. Wiodącą zasadą zdawała się tu być jakaś miara duchowości, przez co architektura, będąc tak rażąco materialna, została postawiona najniżej.

Obecnie nie przywiązuje się już wielkiej wagi do podobnych list. Tradycyjne ideologie i mitologie związane ze sztuką są dekonstruowane i dewaluowane. Ustępują miejsca neutralnej analizie porównawczej, zdolnej odśłaniać nie tylko relacje między poszczególnymi sztukami<sup>3</sup>, lecz także związki i kontrasty między sztukami, naukami i innymi sposobami, na które różnego rodzaju symbole biorą udział w posuwaniu rozumienia naprzód.

Kiedy porównuje się architekturę z innymi sztukami, pierwsze, co może nas uderzyć, niezależnie od tego, co pisał Schopenhauer, jest jej podobieństwo do muzyki. Dzieła architektoniczne oraz muzyczne, w przeciwieństwie do obrazów, sztuk teatralnych czy powieści, rzadko posiadają charakter deskryptywny bądź figuratywny. Pomijając pewne interesujące wyjątki, dzieła architektoniczne nie denotują – to znaczy nie opisują, nie opowiadają, nie przedstawiają czy obrazują. Jeżeli w ogóle znaczą, to w inny sposób.

Z drugiej strony, dzieło architektoniczne wyróżnia się spośród innych dzieł sztuki przez swój rozmiar. Budynek, park czy miasto<sup>4</sup>, są nie tylko większe przestrzennie i czasowo trwalsze niż wykonanie muzyczne lub obraz, lecz są większe nawet od nas. Nie sposób ich objąć jednym spojrzeniem. Musimy obejść je dookoła i wejść do środka, żeby uchwycić całość. Co więcej, dzieło architektoniczne zwykle jest przypisane do jednego miejsca. W odróżnieniu od obrazu, który można powtórnie oprawić w ramę i przewiesić lub koncertu, który można usłyszeć w różnych salach, dzieło architektoniczne jest mocno osadzone w fizycznym i kulturowym otoczeniu, które zmienia się powoli.

Należy również zauważyć, że w architekturze, jak w mało której sztuce, dzieło posiada zwykle funkcję praktyczną, jak dawanie schronienia i umożliwianie

1 N. Goodman, „How Buildings Mean”, *Critical Inquiry*, 1985, nr 4, s. 642-653.

2 Zob. B. Magee, *The Philosophy of Schopenhauer*, Oxford University Press, Oxford 1983, s. 176-178.

3 Niedawno opublikowana praca na ten temat, zob. *Das Laokoon-Projekt*, red. G. Gebauer, Metzler, Stuttgart 1984; w szczególności zob. G. Gebauer, „Symbolstrukturen und die Grenzen der Kunst. Zu Lessings Kritik der Darstellungsfähigkeit künstlerischer Symbole”, tamże, s. 137-165.

4 Odtąd będę zazwyczaj używał terminu „budynek” jako ogólnego pojęcia obejmującego wszystkie te przypadki.

określonych działań, która jest nie mniej ważna od jego funkcji estetycznej, a często wręcz dominująca. Relacja między tymi dwoma funkcjami może być bardzo złożona i może wahać się od całkowitej niezależności do wzajemnego wzmocnienia albo otwartego konfliktu.

Zanim rozpatrzmy nasuwające się konsekwencje i pytania, wynikające z wymienionych tu cech architektury, być może powinniśmy zastanowić się, czym właściwie jest sztuka architektoniczna. Niewątpliwie, nie wszystkie budynki to dzieła sztuki, jednak to, na jakiej zasadzie można je odróżnić nie jest tu istotne. Nie należy mylić pytania „co jest sztuką?” z pytaniem „co jest dobrą sztuką?”, gdyż większość dzieł sztuki jest zła. Status dzieła sztuki nie zależy również od intencji jego twórcy czy kogokolwiek innego, lecz raczej od tego, w jaki sposób dany obiekt funkcjonuje. Budynek jest dziełem sztuki tylko o tyle, o ile w jakiś sposób oznacza (*signifies*), znaczy (*means*), odnosi się, czy symbolizuje. Może się to nie wydawać oczywiste, ponieważ większość dzieł architektonicznych wraz z ich codziennym podporządkowaniem celom praktycznym, często odwraca uwagę od swojej funkcji symbolicznej. Co więcej, niektórzy formalistyczni autorzy twierdzą, że prawdziwa sztuka musi wyzwolić się do wszelkiego symbolizmu, a więc istnieć i być odbierana jedynie sama dla siebie. Wszelkie odniesienie poza nią prowadzi do jej zanieczyszczenia. Jednakże, jak zobaczymy później, przekonanie to opiera się na zniekształconym pojęciu odniesienia.

Oczywiście nie każde działanie symboliczne musi posiadać wymiar estetyczny. Rozprawa naukowa obfituje w znaczenia, ale nie jest przez to literackim dziełem sztuki, zaś namalowany znak informacyjny nie jest jeszcze malarskim dziełem sztuki. Podobnie budynki mogą znaczyć w oderwaniu od bycia dziełem architektonicznym. Mogą przez asocjacje stać się na przykład symbolem sanktuarium, panującego terroru czy korupcji. Nie podejmując się scharakteryzowania funkcji symbolicznej wyróżniającej dzieła sztuki, możemy przyjrzeć się kilku dobrym przykładom sposobów, w jakie dzieła architektoniczne jako takie symbolizują.

Nie jestem architektem, historykiem ani krytykiem architektury. Niniejsze przedsięwzięcie nie ma na celu ewaluacji poszczególnych dzieł, tworzenia kryteriów oceny, czy ustalenia, co poszczególne dzieła architektoniczne znaczą, lecz raczej zastanowienie się nad tym, w jaki sposób takie dzieła mogą znaczyć, jak określamy co znaczą, w jaki sposób działają i dlaczego jest to ważne.

Terminologia dotycząca odnoszenia się jest niezwykle obszerna. W obrębie kilku krótkich fragmentów esejów o architekturze, czytamy o budynkach, które nawiązują, wyrażają, wywołują, przywołują, komentują czy cytują; które są syntaktyczne, dosłowne, metaforyczne, dialektyczne; które są dwuznaczne albo nawet sprzeczne! Wszystkie te terminy, oraz wiele innych, są w ten czy inny sposób związane z odnoszeniem się i mogą pomóc nam uchwycić co budynek znaczy. W tym miejscu chciałbym nakreślić pewne rozróżnienia i powiązania występujące pomiędzy tymi pojęciami<sup>5</sup>. Na początku należy zauważyć, że rodzaje odnoszenia się można podzielić na cztery grupy: „denotowanie”, „egzemplifikację”, „wyrażanie” i „zapośredniczone odniesienie”.

5 Więcej na ten temat, zob. N. Goodman, „Routes of Reference”, *Critical Inquiry* 1981, nr 1, tenże, *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Harvard 1984, s. 55-71 oraz C.Z. Elgin, *With Reference to Reference*, Hackett Publishing Company, Indianapolis 1983.

Denotowanie obejmuje nazywanie, przypisywanie własności, narrację, opis, ekspozycję oraz obrazowanie i wszelką reprezentację obrazową. Czyli wszelkie oznaczanie czy zastosowanie różnego typu symboli do obiektu, wydarzenia itp. Zarówno „Berlin”, jak i odpowiednia pocztówka, denotują Berlin, podobnie jak słowo „miasto” mimo, że to ostatnie denotuje również inne miejsca. „Słowo” zaś denotuje wiele rzeczy, łącznie z nim samym.

Budynki to nie teksty, czy obrazy i zwykle nie opisują ani nie przedstawiają. Mimo to, w niektórych dziełach architektonicznych reprezentacja wyraźnie pojawia się. Jest to szczególnie zauważalne w bizantyńskich kościołach z wnętrzami pokrytymi mozaiką, czy romańskich fasadach, które składają się niemal w całości z rzeźb. Jednak w takich przypadkach powiedzielibyśmy raczej, że to rzucające się w oczy części budynku reprezentują, a nie budynki same w sobie lub budynki jako całość. Szukając przykładów budynków, które same w sobie obrazują (*depict*), przychodzą nam na myśl sklepy, które reprezentują orzeszek ziemny, rożek z lodami czy hot-doga. Mniej banalnym przypadkiem jest budynek Opery w Sydney projektu Jørna Utzona (1973). Jest ona prawie dosłownym przedstawieniem żaglówek, przede wszystkim jeśli chodzi o formę. W Pierwszym Kościele Baptyścycznym (1964) projektu Arlanda Dirlama w Gloucester w stanie Massachusetts, tradycyjny spiczasty dach został tak zmodyfikowany, że przypomina formy żaglówek, kiedy patrzymy na niego od wschodu. Natomiast szkielet nawy, zbudowany z wygiętych drewnianych belek, jest odwróconym obrazem szkieletów łodzi rybackich, których proces konstrukcji można obserwować w niedalekim Essex. Podobnie dziwne wieżyczki kościoła Sagrada Familia Antoniego Gaudiego w Barcelonie okazują się być reprezentacją dopiero gdy zobaczymy spiczaste, stożkowe góry oddalonej o kilka kilometrów Montserrat.

Pomimo, że niektóre dzieła architektury mogą przedstawiać, jako całość lub poprzez swoje części, bezpośrednio lub pośrednio, architektura nigdy nie była poddana traumie przyniesionej przez nowoczesny abstrakcjonizm w malarstwie. W sztuce malarskiej, w której reprezentacja była ogólnie przyjęta, nieobecność reprezentacji niekiedy pozostawiała uczucie straty i budziła skrajne reakcje, od cierpkich oskarżeń o bezsensowność do prowokacyjnych prób jej obrony. Jednak tam, gdzie reprezentacja nie jest czymś spodziewanym, bez trudu skupiamy się na innych rodzajach odniesienia. Są one nie mniej ważne w malarstwie czy w literaturze, właściwie ich obecność jest główną cechą różniącą formę literacką od nieliterackich tekstów, ale mogą one być nieco przyćmione przez nasze zainteresowanie tym, co zostało przedstawione, opisane czy opowiedziane.

Niezależnie od tego, czy budynek coś reprezentuje, czy nie, może egzemplifikować, albo wyrażać określone cechy. Takie odniesienie nie biegnie, tak jak to robi denotowanie, od symbolu do tego, do czego się on jako etykieta stosuje, lecz w kierunku odwrotnym: od symbolu do stosujących się do niego etykietek, bądź pewnych własności, które posiada<sup>6</sup>. Przykładem z życia codziennego może być próbek wełnianego materiału w żółtą kratkę. Skrawek ten nie odnosi się do niczego, co przedstawia, opisuje lub w inny sposób denotuje, lecz do swoich

6 Na temat egzemplifikowania własności i określeń pisałem gdzie indziej. Zob. N. Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett Publishing Company, Indianapolis 1976.

cech bycia żółtym, kratkowanym i wełnianym lub do słów „żółty”, „w kratkę” i „wełniany”, które go denotują. Nie egzemplifikuje on jednak wszystkich swoich cech lub odnoszących się do niego etykietek, na przykład swojego rozmiaru czy kształtu. Kobieta, która zamawia materiał na sukienkę „dokładnie taki jak na próbce” nie oczekuje dwucalowych, kwadratowych kawałków o postrzępionych brzegach.

Egzemplifikacja jest jednym z głównych sposobów, w które dzieła architektoniczne znaczą. W architekturze formalistycznej może mieć pierwszeństwo nad wszystkimi innymi sposobami znaczenia. Na przykład, według Williama H. Jordy’ego „holenderski architekt Gerrit Rietveld... podzielił architekturę na podstawowe elementy liniowe (kolumny, belki i elementy obramowania wejść) i płaszczyzny w celu uwidocznienia struktury budynku”<sup>7</sup>. To znaczy, że budynek jest zaprojektowany w taki sposób, by odnosić się bezpośrednio do określonych własności swojej struktury. W innych, nieformalistycznych budynkach zbudowanych z kolumn, belek, szkieletów i ścian, struktura nie jest więc egzemplifikowana w ogóle, służąc jedynie praktycznym i być może innym symbolicznym funkcjom. Jednak egzemplifikacja struktury może towarzyszyć innym rodzajom znaczenia, poddając się im lub dominując je. Na przykład, odniesienie do struktury nie jest pierwotną symboliczną funkcją kościoła, ale może grać istotną, pomocniczą rolę. Christian Norberg-Schulz pisze o kościele pielgrzymkowym w Vierzehnheiligen niedaleko Bambergu następująco:

Analiza układu przestrzennego wskazuje, że połączono tu dwa systemy: dwuosiowy... oraz tradycyjny krzyż łaćniński. Ponieważ centrum układu dwuosiowego nie pokrywa się ze skrzyżowaniem, następuje szczególnie silne synkopowanie przestrzenne. Nad skrzyżowaniem, gdzie tradycyjnie powinno znajdować się centrum kościoła, sklepienie jest ‘wygryzione’ przez cztery sąsiadujące baldachimy. Przestrzeń wyznaczona planem na poziomie posadzki jest zatem przesunięta w stosunku do przestrzeni określonej sklepieniem, a wynikające z tego, synkopowane przenikanie zakłada integrację przestrzenną, najbardziej kameralną w dotychczasowych dziejach architektury. Ten dynamiczny i wieloznaczny układ głównych przestrzeni otacza mniej ważna, zewnętrzna strefa, mająca korzenie w tradycyjnych bazylikowych nawach bocznych<sup>8</sup>.

Kształt kościoła mógłby być prawidłowo opisany też w inne sposoby: plan na poziomie posadzki jako bardzo złożony wielokąt itd. Jednak tu pojawia się, czy zostaje zegzemplifikowana, struktura określona jako pochodna dwóch prostszych form, co ma swoje źródła w znajomości prostokątów i krzyży oraz długiej historii bazylik i kościołów na planie krzyża. Sklepienie również nie ukazuje się jako pojedyncza falista muszla ale jako gładki kształt zakłócony przez inne. Wspomniane synkopowanie i dynamizm nie zależą od wzajemnej relacji formalnych własności, które budynek po prostu posiada, lecz od tych, które egzemplifikuje.

Budynek nie musi dosłownie posiadać (lub być określany przez) wszystkich własności (czy określić), do których się odnosi. Sklepienie bazyliki w Vierzehnheiligen nie zostało wygrzyzione dosłownie, płaszczyzny nie ruszają się naprawdę,

7 W.H. Jordy, „Aedicular Modern: The Architecture of Michael Graves”, *New Criterion*, 1983, nr 2. (przełt. M.M.)

8 C. Norberg-Schulz, *Meaning in Western Architecture*, Studio Vista, Londyn 1975, s. 311. (W tekście umieszczony został fragment z polskiego przekładu tekstu, C. Norberg-Schulz, *Znaczenie w architekturze Zachodu*, przełt. B. Gadomska, Murator, Warszawa 1999 – przyp. tłum.).

a ich układ nie jest dosłownie dynamiczny lecz raczej metaforycznie. Z drugiej strony, chociaż budynek nie gra dosłownie na instrumentach dętych czy perkusyjnych, niektóre budynki są trafnie określone jako „jazzy”. Budynek może wyrażać uczucia, których nie czuje, idee, których nie może pomyśleć czy aktywności lub stany, których nie może się znaleźć. W takich przypadkach posiadanie przez budynek właściwości nie jest metaforyczne po prostu dlatego, że nie posiada ich on dosłownie, ponieważ metaforyczna prawda jest tak samo daleka metaforycznemu fałszowi jak dosłowna prawda dosłownemu fałszowi. O gotyckiej katedrze powiemy, że wzbija się i wyśpiewuje, a nie, że opada i pomrukuje. Mimo, że oba opisy są dosłownie fałszywe, pierwszy z nich jest metaforycznie prawdziwy.

Odnoszenie się budynku do własności posiadanych dosłownie lub metaforycznie jest egzemplifikacją. Jednak egzemplifikację metaforycznie posiadanych własności zwykle nazywamy „ekspresją”. By zaznaczyć na czym polega różnica, zwykle używam terminu „egzemplifikacja” mając na myśli dosłowną egzemplifikację, rezerwując „ekspresję” dla przypadków metaforycznych, choć termin „ekspresja” w wielu tekstach stosowany jest do obu przypadków. Przykładowo, często czytamy, że budynek „wyraża” swoją funkcję, ale w przypadku, gdy fabryka posiada funkcję wytwarzania, mówimy o egzemplifikacji własności posiadanej dosłownie. Tylko wtedy, gdy fabryka egzemplifikuje, powiedzmy, funkcję marketingową, według mojej terminologii mamy do czynienia z ekspresją. Oprócz rozróżnienia między egzemplifikacją a ekspresją należy również dostrzec, z jaką różnorodnością odnoszenia się jest związana egzemplifikacja, szczególnie w przypadku architektury. W architekturze formalistycznej, budynki, oprócz tego, że nie przedstawiają ani nie wyrażają żadnych uczuć, mają wyzbyć się wszelkiego funkcjonowania jako symbole. W rzeczywistości jednak egzemplifikują one niektóre ze swoich własności i tylko w ten sposób odróżniają się od budynków, które nie są w ogóle dziełami sztuki.

Chciałbym podkreślić rolę egzemplifikacji, ponieważ często jest niezauważana lub nawet negowana przez autorów, którzy upierają się, że najwyższą cnotą czysto abstrakcyjnego malarstwa lub czysto formalistycznej architektury jest ich wyzwolenie od wszelkiego odnoszenia się do czegoś poza nimi. Nieprawdą jest, że tego typu prace odnoszą się jedynie (jeśli w ogóle) do samych siebie, nie są obojętnymi nieznaczącymi obiektami. Tak samo jak wspomniany skrawek materiału który, selekcjonuje, wskazuje na, odnosi się tylko do niektórych ze swoich własności. Większość takich egzemplifikowanych cech, to również własności innych obiektów, które są przez to związane z dziełem, i mogą stanowić jego pośredni punkt odniesienia.

Dzieło architektoniczne może oczywiście zarówno dosłownie egzemplifikować niektóre własności i wyrażać inne. Rudolf Arnheim pisze o fasadzie kościoła San Miniato al Monte we Florencji, że „wyraża swój charakter jako zamknięty w sobie obiekt wspierający się na... ziemi. Jednak symbolizuje ona również wysiłek ludzkiego umysłu by utrzymać swoją własną niezależność w starciu z zewnętrznymi siłami”<sup>9</sup>. Według stosowanej przeze mnie terminologii, fasada egzemplifikuje pierwszą (dosłowną) własność i wyraża drugą (metaforyczną).

9 R. Arnheim, „The Symbolism of Centric and Linear Composition”, *Perspecta*, 1983, nr 20. (przeł. M.M.)

Reprezentacja, egzemplifikacja i ekspresja są podstawowymi rodzajami symbolizacji, ale odnoszenie się przez budynek do zawitych czy skomplikowanych idei czasami biegnie jeszcze bardziej krętymi ścieżkami. Odniesienia mogą łączyć się ze sobą jak ogniwa homogenicznych i heterogenicznych łańcuchów odniesień. Na przykład, jeśli kościół reprezentuje żagłówki, które egzemplifikują wyzwolenie się od ziemi, natomiast wyzwolenie się od ziemi egzemplifikuje duchowość, to kościół ten odnosi się do duchowości przez trójelementowy łańcuch. Części budynku projektu Michaela Gravesa mogą egzemplifikować podobne do kamienia zwornikowego i innych form przedstawionych czy egzemplifikowanych przez egipską czy grecką architekturę i, stąd, pośrednio odnosić się do tych budynków i przez to do własności, które one egzemplifikują i wyrażają<sup>10</sup>. Takie pośrednie lub zapośredniczone odniesienie jest często nazywane „nawiązaniem”. Na przykład architekci z grupy „New York Five” są opisywani jako „nawiązujący do starożytnego i Renesansowego klasycyzmu” i będący „zafascynowani tym jak Le Corbusier błyskotliwie wprowadzał aluzje do kolażu w swoje budynki”<sup>11</sup>. Również gdy Robert Venturi pisze o „sprzeczności” w architekturze, nie sądzi on, że budynek może rzeczywiście wyrażać wewnętrznie sprzeczne zdania, lecz mówi o tym, że budynek egzemplifikuje formy, które jako takie są egzemplifikowane w kontrastujących ze sobą stylach architektonicznych (na przykład klasycznym i barokowym). Zestawione ze sobą budzą przeciwstawiające się sobie oczekiwania<sup>12</sup>. „Sprzeczność” bierze się więc z pośredniego odniesienia.

Nie wszystkie łańcuchy odniesień przenoszą odnoszenie się z jednego końca do drugiego. Imię imienia róży nie jest imieniem róży. Tak samo „słynny kościół Gaudiego w Barcelonie” odnosi się do określonego budynku, ale nie do gór, do których odnosi się budynek. Z drugiej jednak strony, symbol który odnosi się do czegoś poprzez łańcuch może również odnosić się bezpośrednio do tej samej rzeczy. Gdy odniesienie przez dany łańcuch występuje często, powstaje skrót. Na przykład, jeśli budynek nawiązuje do greckich świątyń, które z kolei egzemplifikują klasyczne proporcje, których on sam nie posiada, może on mimo to bezpośrednio wyrażać te proporcje. Budynki rzadko odnoszą się za pomocą łańcuchów w ten sam sposób. Dzieło architektoniczne może symbolicznie sięgać do tego samego odniesienia różnymi drogami. Nietrudno znaleźć na to wiele przykładów.

Czasami inne relacje, w których pozostaje budynek (na przykład, do swoich skutków i przyczyn) mogą być mylone z odniesieniem. To, co dzieło architektoniczne znaczy, nie może być utożsamione ani z myślami, które inspiruje, z uczuciami, które wzbudza, z okolicznościami odpowiedzialnymi za jego powstanie ani z jego projektem. Chociaż „wywołanie” jest czasem używane wymiennie z „nawiązaniem” czy „wyrażaniem”, powinno być od nich odróżniane. Pomimo

10 Chociaż ogniwo typowego łańcucha nie biegną w żadnym kierunku, jeden element takiego ogniwa może odnosić się do drugiego, ale nie być jego odniesieniem. Jednak w przypadku, gdy jeden element egzemplifikuje drugi, odnoszenie się biegnie w obu kierunkach, gdyż egzemplifikowany element denotuje to, co go egzemplifikuje.

11 W.H. Jordy, dz. cyt., s. 45. (przekł. M.M.)

12 Zob. R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art, Nowy Jork 1966.

tę, że niektóre dzieła nawiązują do albo wyrażają uczucia, które wywołują, to nie zawsze musi tak być. Budynek z minionej epoki nie zawsze wyraża nostalgę, którą wywołuje. Tak samo drapacz chmur w Nowej Anglii nie zawsze odnosi się do furii, którą może wywołać, niezależnie jak trwała i powszechna by nie była. Podobnie, nawiązanie i wszystkie inne rodzaje odniesienia powinny zostać oddzielone od wynikania. Nawet jeśli w niektórych przypadkach „epoka jest zapisana w swoich pomnikach, [przez co] architektura nie jest neutralna; wyraża polityczne, społeczne, ekonomiczne i kulturowe 'nieodwołalności'”<sup>13</sup>, jednak dzieło architektoniczne nie zawsze odnosi się do ekonomicznych, społecznych, psychologicznych czy innych czynników i idei, które doprowadziły do jego powstania lub wpłynęły na kształt jego projektu.

Nawet gdy budynek coś znaczy, może to nie mieć żadnego związku z jego architekturą. Budynek każdego projektu może oznaczać niektóre swoje przyczyny, skutki, przeznaczenie lub wydarzenia historyczne z nim związane: każda rzeźnia może symbolizować zabijanie, a każde mauzoleum – śmierć, natomiast kosztowny gmach sądu na prowincji może symbolizować rozrzutność. Znaczyć w taki sposób nie jest więc równoważne z byciem dziełem architektonicznym.

Dość już powiedzieliśmy o kwestii niektórych sposobów, w jakie dzieło architektoniczne jako takie może znaczyć. Ale kiedy właściwie dzieło znaczy jako takie? Niektóre teksty o architekturze mogą budzić wrażenie, że proza jest tak samo istotnym elementem w architekturze jak stal, kamień i cement. Czy dzieło znaczy cokolwiek ktoś powie, że znaczy? Czy istnieje różnica między prawdziwymi i fałszywymi twierdzeniami na temat tego jak i co ono znaczy?

Z pewnego punktu widzenia istnieje tylko jedna prawidłowa interpretacja, a jej prawdziwość stwierdzana jest na podstawie zgodności z intencjami artysty. Oczywiście podejście takie trzeba stosownie przekształcić, żeby uwzględniało dzieła, którym nie udało się zrealizować intencji artysty lub te które je przekraczają lub od nich odbiegają. Jak wiadomo piekło jest wybrukowane dobrymi chęciami, a dzieła, często wybitne, są pełne niezamierzonych realizacji. Co więcej, rzadko powstrzymujemy się od interpretacji prehistorycznych lub innych dzieł, w przypadku których właściwie nic nie wiadomo artyście i jego intencjach. Jednak największa wada, jaką widzę w tym podejściu leży raczej w jego absolutyzmie niż w przywołanych testach na jego prawdziwość. Dzieło sztuki zwykle znaczy w zróżnicowane, kontrastujące, zmieniające się sposoby i jest otwarte na wiele równie dobrych i pouczających interpretacji.

Na drugim krańcu względem takiego absolutyzmu leży radykalny relatywizm, który zakłada, że każda interpretacja jest tak samo prawdziwa czy fałszywa jak inna. Wszystkie są tak samo dobre. Interpretacje są zewnętrzne względem dzieła, a zadaniem krytyka jest je odkryć. Dzieło może znaczyć cokolwiek powie się, że znaczy lub, innymi słowy, nie znaczy nic. Nie ma różnicy między prawdziwą a fałszywą interpretacją. To stanowisko, ujęte w taki sposób, wiąże się z olbrzymim uproszczeniem. W większym stopniu niż inne sztuki, architektura uświadamia nam, że interpretacja nie może być tak łatwo odróżniona od dzieła. Obraz może być zaprezentowany cały na raz – choć nasza percepcja go zawiera

13 F. Mitterand, cyt. za: J. Trilling, „Architecture as Politics”, *Atlantic Monthly*, 1983, nr 4. (przekł. M.M.)



w sobie syntezę różnych momentów jego obserwacji – ale budynek musi być złożony w całość z heterogenicznego wyboru wizualnych i czuciowych doznań: ze spojrzeń z różnej odległości i kątów, przejść przez wnętrza, wchodzenia po schodach i nadwyrażania szyi, zdjęć, miniaturowych modeli, szkiców, planów i właściwego korzystania. Jak wiadomo taka konstrukcja dzieła jest podobna do konstrukcji interpretacji i wpływają na nią nasze myśli dotyczące budynku i tego co on i jego części znaczą albo do jakich znaczeń dochodzą. Ten sam ołtarz może być zarówno centralnym punktem lub przypadkowym wypaczeniem. Meczet nie będzie miał tej samej struktury dla muzułmanina, chrześcijanina i dla ateisty. Odkrywanie czy zdzieranie wszystkich interpretacji (to jest wszystkich interpretacji i konstrukcji) nie służy oczyszczeniu dzieła ze wszystkich ozdobiaków ale w istocie po prostu je burzy<sup>14</sup>.

Wygadany dekonstrukcjonista nie będzie się przed tym wzdragał. Odrzuci on niekonstruowane przez nikogo dzieła jako mrzonki i nie będzie traktował interpretacji jako *dotyczącej czegoś* ale po prostu jako czyste opowiadanie historii. Będzie on dlatego wolny od stereotypowego pojęcia dzieła i od ograniczającego i beznadziejnego poszukiwania jedynej prawdziwej interpretacji. Ekscytująca wolność zastępuje opresyjny nakaz. Ale wolność zyskuje się za cenę niekonsekwencji. Cokolwiek się powie, liczy się jako poprawna interpretacja każdego dzieła.

Dlatego oba podejścia: absolutystyczne – mówiące o tym, że dzieło jest tym i znaczy to, co zamierzył jego architekt; oraz ekstremalnie relatywistyczne – mówiące, że dzieło jest tym i znaczy cokolwiek ktokolwiek powie, mają poważne ograniczenia. Trzecie podejście, które można nazwać konstruktywnym relatywizmem traktuje dekonstrukcję jako wstęp do rekonstrukcji i naciska na to, żeby zauważyć, że pośród wielu interpretacji dzieła niektóre – nawet te, które stoją ze sobą w konflikcie – są prawdziwe, podczas gdy inne są fałszywe. Trzeba się jednak zastanowić, co stanowi o tym rozróżnieniu.

Pytanie to nie może być ograniczone tylko do interpretacji dzieł sztuki ale dotyczy w równym stopniu prawdziwości dzieł samych traktowanych jako interpretacje świata. Za każdym razem gdy zapytujemy o taką prawdziwość, konfrontujemy się z potężnym zagadnieniem, które obejmuje i wykracza poza całe pytanie o prawdę, ponieważ prawda ogranicza się tylko do sformułowań językowych. Oczywiście, żadna pełna i ostateczna odpowiedź na to pytanie nie nadejdzie. Nie tylko wszelkie poszukiwanie gotowego i rozstrzygającego sprawdzianu prawdziwości (ni mniej ni więcej klucza do wszelkiej wiedzy!) jest czystym absurdem, ale nawet częściowa i satysfakcjonująca definicja może być ledwo oczekiwana. Szczegółowe określenie tego które prace są prawdziwe a które nie, nie jest odpowiedzialnością filozofa. Podobnie jak określenie, które twierdzenia są prawdziwe w naukach szczegółowych lub czym są prawdy życiowe. Ci, którzy chcieliby rozstrzygnąć te problemy, muszą stosować i ciągle rozwijać swoje własne procedury i wrażliwość. Filozof nie jest ekspertem we wszystkich dziedzinach, a tak naprawdę, w żadnej. Jego rolą jest badanie podstawionych

14 Zob. N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, s. 33-36. (Autor artykułu nie podaje dokładnego adresu bibliograficznego tej pracy, ale biorąc pod uwagę rok ukazania się artykułu może chodzić o wydanie z 1984 roku, które ukazało się nakładem wydawnictwa Harvard University Press – przyp. tłum.).

sądów szczegółowych i ogólnych zasad zaproponowanych na ich podstawie i przekonanie się jak napięcia między sądami szczegółowymi i ogólnymi zasadami są rozwiązywane – czasami przez zmianę zasady, czasami przez zmianę sądu. Jedyne co mogę tu zaferować, to pewne refleksje dotyczące natury prawdziwości i czynników wpływających na nasze wstępne decyzje odnośnie tego, które możliwości są prawdziwe albo prawdziwsze niż inne<sup>15</sup>.

Sądy dotyczące prawdziwości budynku jako dzieła architektonicznego (dotyczące tego jak dobrze funkcjonuje jako dzieło sztuki) często dotyczą pewnego rodzaju dobrego dopasowania – dopasowania części względem siebie i całości do kontekstu i tła. To, co powoduje, że pojawia się takie dopasowanie nie jest stałe i ciągle ewoluuje. Jak zostało to zilustrowane w przypadku „sprzeczności” w architekturze, gwałtowne zmiany w standardach dopasowania mają początek i są wprowadzone przeciwko niektórym koncepcjom i oczekiwaniom, które odpuszczają powoli. Zbudowane przez przyzwyczajenia obwarowane pozycje jest odgrywają istotną rolę w decydowaniu o tym, co słuszne i w rzeczy samej, są podstawą umożliwiającą postęp. Jak ujął to Venturi: „porządek musi istnieć nim zostanie zniszczony”<sup>16</sup>. Jako przykład sądu prawdziwościowego dotyczącego dopasowania, rozważmy zarzut Julii Trilling dotyczący gmachu opery w Paryżu projektu Charles’a Garniera:

Nawet Haussmann nie zawsze był w stanie poprawnie uchwycić proporcje. Budynek Opery projektu Garniera, będąc niezaprzeczalnie monumentalny, nie bardzo wpasowuje się w całość alei Avenue de l’Opéra. Jest za szeroki jak na swoje położenie, rozlewa się ponad ramy wyznaczone przez sąsiadujące budynki. W przypadku Placu Bastylli, odpowiednim usytuowaniem dla nowego budynku opery nie byłoby to wyznaczone na miejscu dawnego dworca przetokowego, ale to sąsiadujące z nim nad kanałem, który jest przedłużeniem Boulevard Richard-Lenois Hausmanna<sup>17</sup>.

To, co jest tu dyskutowane, to nie fizyczne dopasowanie. Nie ma tu skargi na zagrodzone wejście lub brak światła lub wtargnięcie na drogę publiczną. Rozważane dopasowanie dotyczy egzemplifikowanych form i ich wzajemnego stosunku oraz dopasowania do formy egzemplifikowanej przez całość. Zatem zależy to od tego co znaczą, w ten czy inny sposób, składniki i całość, w tym przypadku, przede wszystkim poprzez egzemplifikacje. W innych przypadkach, dopasowanie może zależeć od tego, co jest wyrażane, denotowane lub do czego się odnosi to przez złożone łańcuchy. Nie sugeruję jednak, że cała prawdziwość jest sprawą dopasowania.

Dla szybkiego podsumowania, chciałem zaproponować pewne sposoby, na jakie budynki mogą znaczyć i sposoby, w jakie ich znaczenie jest związane z czynnikami, które wpływają na nasze sądy dotyczące ich efektywnego funkcjonowania jako dzieła sztuki. Nie próbowałem stwierdzić jak określić co i jak poszczególne budynki znaczą, ponieważ nie mamy już ogólnych zasad dotyczących tego, tak jak nie mamy zasad określających co znaczy tekst i co rysunek przedstawia. Próbowałem podać przykłady rodzajów znaczenia jakie mam na myśli. Wyprzedzając pytanie, dlaczego jest istotnym jak i kiedy budynki

15 Więcej na ten temat zob. N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, Indianapolis 1978, rozdz. 7. (Polski przekład: N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, przekł. M. Szczubińska, Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1997 – przyp. tłum.).

16 R. Venturi, dz. cyt., s. 46. (przekł. M.M.)

17 J. Trilling, dz. cyt., s. 33-34. (przekł. M.M.)

znaczą, sędę, że dzieło architektoniczne, czy wszelkie inne dzieło sztuki, działają w stopniu, w jakim wkraczają w to jak widzimy, czujemy, postrzegamy, wyobrażamy sobie i pojmujemy w ogóle. Wizyta na wystawie malarstwa może zmienić nasze widzenie, i jak dowodziłem gdzie indziej, wybitność dzieła jest sprawą raczej oświecenia niż przyjemności. Budynek, w większym stopniu niż większość dzieł, zmienia fizycznie nasze otoczenie, ale co więcej, jako dzieło sztuki może, przez różne drogi znaczenia, natchnąć i reorganizować nasze całe doświadczenie. Jak inne dzieła sztuki, i jak również teorie naukowe, może dać nam nowy wgląd, zaawansowane rozumienie oraz uczestniczyć w naszym ciągłym przekształcaniu świata.

*Laurie i John Whiteman wsparli mnie cenną pomocą w kwestii literatury o architekturze.*

*Przekł. Martyna Mieszkowska*  
martyna.mieszkowska@gmail.com

---

**Karl Michalski****Chata Heideggera**

Istnieją intensywne nastroje, które mogą połączyć osobę i miejsce. Latem 1922 roku Martin Heidegger (1889-1976) zamieszkał w chacie w Todtnauberg, w górach Schwarzwald, która została dla niego wybudowana, według pomysłu jego żony Elfride, na wzór znanego jej z lat studenckich schroniska narciarskiego z okolic Schwarzwald. Ten budynek, mierzący 6 x 7 metrów nazywał Heidegger zawsze „chatą” (*Hütte*). Ta chata nie została zbudowana do zjeżdżania na nartach. Była miejscem pracy. Dzięki chacie praca stała się związana z miejscem. W chacie pracował nad wieloma swoimi tekstami, nad wykładami, które fascynowały jego studentów, nad projektem wielkiego dzieła *Sein und Zeit* i nad swoimi późnymi tajemniczymi pracami o myśleniu bycia jako wydarzenia (*Ereignisdenken*). Przez ponad 50 lat myślał i pisał Heidegger, często samotnie, w swojej chacie, emocjonalnie i intelektualnie związany z tym budynkiem, z jego otoczeniem, z rytmem zmiany pór dnia i pór roku.

Do tej pory podejmowano różne próby filozoficznej interpretacji oddziaływania tego szczególnego miejsca na myślenie Heideggera. W tych próbach brakowało jednak dokładnego opisu chaty i ukazania jej istotnego znaczenia dla myślenia filozofa. Książka architekta Adama Sharra jest pierwszym wyczerpującym przedstawieniem chaty Heideggera od strony architektonicznej, jej usytuowania w kontekście przestrzennym, układu pomieszczeń i sposobu jej zamieszkania<sup>1</sup>. Prezentacja chaty została przeprowadzona w oparciu o budynek oryginalny. Autor sporządził inwentaryzację architektoniczną, przeprowadził wywiady z krewnymi filozofa. Wykorzystał też informacje o tym, jak Heidegger sam postrzegał chatę oraz wypowiedzi gości odwiedzających filozofa w Todtnauberg. W książce opisane zostało również stałe miejsce zamieszkania Heideggera, jego dom na peryferiach Fryburga Bryzgowijskiego, oddalony o około 30 kilometrów od siedziby w Todtnauberg i położony o 1000 metrów niżej. Do tego domu Heidegger był tak samo przywiązany jak do chaty.

Poprzez swoje teksty na temat mieszkania, miejsca i przestrzeni, zwłaszcza *Bauen, Wohnen, Denken* i *Dichterisch aber wohnet der Mensch* wzbudził Heidegger zainteresowanie wśród architektów i teoretyków architektury

---

1 A. Scharr, *Heideggers Hütte*, übersetzt von Rike Felka, Brinkmann & Bose Verlag, Berlin 2010.

w drugiej połowie XX wieku. Odniesienie do prac Heideggera dotyczących filozofii architektury można znaleźć w pismach: Christiana-Norberta Schulza, Kennetha Framptona, Alberto Perez-Gomez, Karstena Harriesa, a także w projektach takich architektów, jak: Hans Scharoun, Christopher Alexander, Colin St. John Wilson, Steven Holl, Juhani Uolevi Pallasmaa i Peter Zumthor.

Chata Heideggera jest położona w dolinie, a raczej na zboczu pagórka, na skraju lasu, nad miejscowością Todtnauberg. Wielu przesadza, mówiąc o rzekomej pustelni Heideggera, leżącej gdzieś w górach na zupełnym odludziu. Drewniana chata stoi tylko w pewnym dystansie od innym domów we wsi. Położenie na zboczu sprawia, że jawi się, jakby stała samotnie na pagórku. Chata zasłonięta jest wysokimi drzewami i patrząc z doliny, jest prawie niewidoczna. Dojazd do chaty jest zamknięty. Przy odrobinie zuchwałości można przemknąć się przez małe przejście przy płocie elektrycznym odgradzającym pasące się latem krowy i podejść całkiem blisko, gdzieś na odległość kilkudziesięciu metrów. Chata nie została zamieniona na muzeum, jest w posiadaniu rodziny filozofa, użytkowana jako domek letni. Praktycznie nie zmieniła się na przestrzeni lat. *Martin Heidegger – Panorama Rundweg*, około sześciokilometrowa trasa spacerowa prowadzi obok drogi dojazdowej do chaty. Ta panoramiczna droga jest ścieżką pedagogiczną, z tablicami informującymi o życiu filozofa i fragmentami jego wypowiedzi.

Chata jest zasadniczo zbudowana z drewna, fasada ma okładzinę z drewnianego gontu, dach pokryty jest łupkiem. Budynek robi wrażenie małego drewnianego domku, małej daczki. Zewnętrzne ściany, są zwietrzałe i zszarzałe. Okna, drzwi, parapety zostały pomalowane na kolorowo. Białe okna w niebieskich obramieniach, z zielonymi okiennicami, zielone drzwi i parapety. Chata została pomyślana jako domek letniskowy. Posiada cztery główne pomieszczenia: kuchnię z jadalnią, dwie sypialnie i pokój do pracy.

Wejście do chaty usytuowane jest od strony doliny. Tuż obok, po lewej stronie, płynie mały strumyk, przy którym założono ujęcie wody: nad wyżłobionym pniem drzewa, zamocowano na drewnianym słupku rynnę, którą płynie woda z niewidocznego źródła. To proste ujęcie wody źródlanej usytuowane jest naprzeciwko okien pracowni Heideggera, filozofującego nad życiem, którego źródło pozostaje tajemnicą.

Heidegger miał szczególne upodobanie do natury i prostego życia. Nigdy nie czuł się dobrze w miastach. Kiedy jeździł regularnie do Kolonii, uczestnicząc w posiedzeniach grupy wydającej dzieła Maxa Schelera, stwierdził: „Zauważam, że źle znoszę duże miasta”<sup>2</sup>. Chata służyła jako miejsce pracy, gdzie szukał schronienia. Gdy tylko mógł, przyjeżdżał do Todtnauberg, czasami na dłuższy czas. Dopiero wiek i połączona z nim niemoc ograniczyły przyjazdy do chaty. Kiedy zamieszkał we Fryburgu, w dzielnicy Zähringen przy Rötibucken, często podjeżdżał do dzielnicy Fryburg – Günter i stamtąd wędrował pieszo, 18 kilometrów do Todtnauberg, z plecakiem wypełnionym tym, co konieczne. Powiadał: „W myśleniu każda rzecz staje się samotna i powolna”. Droga jest ulubionym pojęciem filozoficznym Heideggera służącym jako punkt wyjścia

<sup>2</sup> Brief an E. Blochmann vom 25. Mai 1932, w: *Martin Heidegger / Elisabeth Blochmann: Briefwechsel 1918-1969*, Marbach am Neckar 1989.

i grunt dla wielu filozoficznych rozwinięć. Z przyjemnością wyruszał wcześniej rano w drogę. Poranek jest też porą, w której najchętniej zaczynał pracę.

Heidegger, chociaż dokładnie przestrzegał określonych godzin pracy, chętnie przyjmował gości. Kiedy zdobył akademicki rozgłos, chata stał się miejscem pielgrzymkowym. Została częścią składową mitycznych pogłosek, jakie krążyły wokół „małego czarodzieja z Meßkirch” (Löwith). Księga gości zawiera niezliczone wpisy prominentnych osób. Znanymi gośćmi w chacie byli jego uczniowie: Hans-Georg Gadamer i Karl Löwith, nauczyciele i koledzy: Edmund Husserl i Karl Jaspers, późniejsi znajomi i przyjaciele: Jean Beaufret, Herbert Marcuse, Medard Boss, Beda Alleman, Ernst Tugendhat, Karl Friedrich von Weizsäcker, Paul Celan. Najczęstszym gościem był jego uczeń i synowski przyjaciel, historyk sztuki Heinrich Wiegand Petzet. Hannah Arendt nigdy nie gościła w chacie. W latach 20. i 30. Heidegger zapraszał tam małe grupy wybranych studentów na letnie seminaria. Zbudowano obóz namiotowy. Dyskusje kontynuowano wieczorem przy ognisku. „Tajemniczy król” (Arendt) otaczał się swoim dworem.

Chata wyraża doświadczenie potrzeby ciepła i światła. Usytuowana została według stron świata. Elewacja frontowa skierowana jest na południe, przyjmuje ciepło południowych promieni. Także pozostałe pomieszczenia otrzymują wiele światła dziennego o różnych porach dnia. Kuchnia / jadalnia skierowana jest na południe i zachód, pracownia na wschód. Heidegger pracował zasadniczo w swoim pokoju, w którym, oprócz biurka i paru właściwie pustych regałów książkowych, stało także łóżko. Przy sprzyjającej pogodzie pracował chętnie przy stole przed chatą, patrząc na Alpy. Mówił, że „przy pięknej pogodzie widać nawet Mont Blanc”. Dla Heideggera chata położona jest w „krajobrazie twórczym”, w którym obecny jest genius loci umożliwiający niczym niezmałowane myślenie i pisanie w najwyższej intensywności, połączone ze spacerami, pracą w lesie przy drzewie, jeżdżeniem na nartach. Z tego miejsca wszystkie drogi prowadzą na dół.

Heidegger opisał chatę w tekście *Schöpferische Landschaft: Warum bleiben wir in der Provinz?*, który jest filozoficznym uzasadnieniem odmowy wobec propozycji objęcia katedry filozofii w Berlinie, w 1934 roku. W tekście tym mówi o istotnym dla niego doświadczeniu:

Moja praca (...) jest niesiona i prowadzona przez świat tych gór i jej wieśniaków. Niekiedy praca tam na górze (dort oben) jest na dłuższy czas przerywana przez pertraktacje, podróże z wykładami, narady i pracę wykładowczą tu na dole (hier unten). Lecz jak tylko znowu znajdę się tu na górze, to już w pierwszych godzinach bycia tu na chacie (Hüttendasein), wciska się świat wcześniejszych pytań, i to całkiem w takim kształcie, w jakim je pozostawiłem. Zostają po prostu przeniesiony we własne wibracje pracy i nie potrafię się oprzeć jej ukrytym prawom<sup>3</sup>.

Heidegger zauważa, że właściwie tylko w chacie świat jego życia i myślenia jednoczy się. Chciał mieć chatę małą i elementarną, która odpowiadałaby jego potrzebie prostoty. Chata była jego miejscem i światem pracy, miejscem ucieczki z wyboru w samotność. Chata była miejscem, gdzie mógł schronić się

3 M. Heidegger, „Schöpferische Landschaft: Warum bleiben wir in der Provinz”, in: *Aus der Erfahrung des Denkens*, Durchgesehener Text der Einzelveröffentlichungen und Einzelausgaben, aufgrund von Verbesserungen des Autors in den Handexemplaren gelegentlich geringfügig geändert, Hrsg. H. Heidegger, Gesamtausgabe, Band 13, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2002, s. 11.

przed żywiołami, a jednocześnie doświadczyć ich harmonii i jedności. Szukał w tym miejscu bezpośredniego kontaktu z siłami natury, które wyzwalały w nim twórcze siły, wyrażające się w żywiołowości i gwałtowności myślenia. Chata i jej otoczenie tworzyły sytuację świata, w którym zakorzenione było myślenie Heideggera. „Tu na dole”, na uniwersytecie, odpowiadał na pytania i prowadził rozmowy. „Tam na górze”, w chacie, mógł sam pytać bez końca i mówić w sposób niczym nieograniczony, co odpowiadało jego drążącej i polemicznej naturze filozoficznej.

Chata Heideggera nie ma właściwie w sobie nic szczególnego. Posiada swój styl, ale nie jest dziełem architektonicznym. Spełnia podstawowe funkcje mieszkalne i daje poczucie izolacji koniecznej do pracy intelektualnej. Bliskość innych domów świadczy o tym, że Heidegger miał potrzebę kontaktów towarzyskich. Zaprzyjaźnieni mieszkańcy wioski, których obdarzał czasem egzemplarzem *Sein und Zeit*, często byli gośćmi w chacie. Rodzina Heideggera utrzymywała dobre kontakty z wieloma gospodarzami. Heidegger nie był odludkiem; szukał samotności, ale nie był osamotniony. Zanim zamieszkał w chacie bywał często, w położonym niedaleko od rodzinnego Meßkirch, benedyktyńskim opactwie w Beuron, gdzie w zakonnym habicie uczestniczył w liturgii godzin, poruszony zwłaszcza kompleta.

Ważne było dla niego bezpośrednio otoczenie chaty, zwłaszcza ujęcie wody i drewniana trójwymiarowa gwiazda („Sternwürfel” – Celan) wieńcząca słup, do którego przymocowana była rynna, którą płynęła woda ze źródła. Podobna gwiazda, wykuta z kamienia, znalazła się na nagrobku Heideggera w Meßkirch. Jeden z jego wierszy nosi tytuł *Auf den Stern zugehen* (Iść ku gwiazdzie).

W europejskiej historii duchowej „chaty” zawsze odgrywały pewną rolę. Heidegger wiedział o wieży w Tübingen, w której tworzył Hölderlin, o domku w ogrodzie w Weimarze, w którym pisał Goethe, o pokoju w pensjonacie w Sils Maria, w Engadin, gdzie pracował Nietzsche. Znane są samotnie Ludwiga Wittgensteina w Skjolden w Norwegii i Gustava Carla Junga w Bollingen nad Zürichsee<sup>4</sup>. Chata stała się dla wielu wielkich myślicieli miejscem pustelniczego spokoju i wyciszenia, gdzie czasu nie odmierza się zegarem, tylko wewnętrznymi odczuciami, zmianami pór dnia i roku. Mnisi zamykają się w celi, aby być fizycznie sam na sam z Bogiem. Myśliciele wybierają samotne miejsca, aby być sam na sam z myślą i rzeczą.

Samotność niekoniecznie musi łączyć się z wiejskim krajobrazem i otoczeniem. W mieście też można zamknąć się w swoim pokoju i poczuć się oddzielnym, wycofanym i zdystansowanym wobec świata zewnętrznego. Heideggerowi chodziło nie tylko o samotność materialną, lecz o samotność naturalną i metafizyczną, kiedy jest się sam na sam z otoczeniem i w myśleniu obecna jest sama rzecz myślenia. Chata w Todtnauberg stała się synonimem metafizycznego odosobnienia, w którym bycie jednoczy się z myśleniem. Wśród wielu pielgrzymujących do Todtnauberg znalazł się pewnego razu poeta Paul Celan. Ze spotkania z myślicielem powstał poemat *Todtnauberg*. Trzeba sobie uzmysłowić sytuację: poeta żydowskiego pochodzenia, prześladowany podczas

4 Józef Tischner przebywał często w swojej baczni w Gorcach, zanim osiedlił się na stałe w Łopusznej.



Chata Heideggera. Fot. K. Michalski





Chata Heideggera. Fot. K. Michalski

wojny, zamieszkały w Paryżu, jednak uważający się za niemieckiego poetę, pełen wątpliwości, odważa się na te odwiedziny. Spaceruje z myślicielem, nie wspólnie, tylko pojedynczo, przez łąki, po „na wpół wydeptanej ścieżce przemierzonej z laską w wysokim torfowisku”.

Adam Scharr pragnął pokazać istotne znaczenie chaty dla myślenia Heideggera i odwrotnie, znaczenie, jakie myślenie Heideggera nadało chacie.

Jeżeli chata Heideggera coś oznacza, to znaczenie to leży chyba w sile dośrodkowej, którą miała ona dla życia filozofa. Ta znikoma drewniana szopa była znakiem filozofa; symbolem wyjątkowości jego życia i pracy<sup>5</sup>.

Każdy, nie tylko filozof, potrzebuje centralnego, środkowego miejsca na ziemi dla urzeczywistnienia swoich celów, miejsca z którego wychodzi i do którego powraca. Brak lub utrata tego środka pozbawia człowieka gruntu egzystowania i orientacji.

Jasne jest, że chata otwarła Heideggera na wydarzenia i rzeczy, które stymulowały jego refleksję i kontemplację. Todtnauberg zintensyfikował jego doświadczenia i wyszedł na przeciw jego skłonnościom emocjonalnym. Specyficzna lokalizacja niosła ze sobą momenty intymnej intensywności, które Heidegger wniósł w swoje myślenie. Budowla ta reprezentuje fizyczną i tekstualną obecność Heideggera. Ruchy jego myślenia, chata i krajobraz reflektują się wzajemnie – stamtąd pochodzi Heideggera sens własnej egzystencji i wiele elementów pojęciowych, które ustrukturywały jego myślenie<sup>6</sup>.

Czy myślenie Heideggera przybrało taką postać dlatego, że pracował w chacie? Czy to myślenie wyglądałoby inaczej, gdyby jej nie było? Być może rodziły się tam podstawowe motywy i idee oraz rozpoczynały się ścieżki i drogi myślenia. Goście bywający w chacie w Todtnauberg wspominali słowa Heraklita *ta de panta oiakidze kerainos* (wszystkim steruje błyskawica, *Diels, Vorsokratiker, Fr. 64*) wyżłobione na kawałku kory i umocowane nad drzwiami wejściowymi<sup>7</sup>. Te słowa brzmią jak wyrocznia i paradoks. Nie odnoszą się one do atrybutu pana niebios posyłającego swe wyroki na ziemię jak błyskawice, lecz wyrażają gwałtowne, błyskawiczne rozjaśnienie, które wszystko nagle czyni widocznym, ale tylko przez chwilę, bo ciemności znowu wracają i ogarniają wszystko. Heidegger łączy w ten sposób swoje własne pytanie filozoficzne z mądrością Heraklita. Myślenie dla Heideggera jest poszukiwaniem prawdy w nierozzerwalnej jedności i dwójni, łączącej zakrywanie i odkrywanie, to, co jasne i ciemne. Myślenie Heideggera nie było stopniowym odkrywaniem tego, co zakryte, lecz błyskiem doświadczenia rzeczy, w mgnieniu oka (*Augenblick*), która z powrotem pogrążała się w mrokach.

Adam Scharr nie jest filozofem, lecz architektem. Dokonuje analizy architektury chaty Heideggera. Jak fenomenolog opisuje dokładnie fenomen, który jawi mu się przed oczyma. Nie wyprowadza żadnych wniosków z aluzyjnych, kontrowersyjnych, dwuznacznych i prowokacyjnych tekstów Heideggera. Książka

5 A. Scharr, *Heideggers Hütte*, dz. cyt., s. 112.

6 Tamże.

7 Por. H.-G. Gadamer, *Gesammelte Werke*, Band 6, *Griechische Philosophie*, Band 2, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1985, s. 232.

pokazuje związek miejsca z myśleniem, miejsca z ideami, miejsca z byciem. Chata odzwierciedla Heideggera triadę myślową: budować, mieszkać, myśleć, którą niekoniecznie trzeba rozumieć dosłownie. Budować znaczy: osadzać coś na fundamencie. Mieszkać znaczy: być zadomowionym. Myśleć znaczy: otwierać się na prawdę bycia. W tej książce powstała topologiczna biografia Heideggera.

Chata jest odpowiedzią na kryzys mieszkania i myślenia technicznego, które pozwala nam być wszędzie, a zarazem nie pozwala nam nigdzie być w domu. Antena na dachu jest znakiem tego, że nie jesteśmy w domu. Heideggera kapitulacja wobec telefonu i elektryczności jest małym wyłomem w czystości projektu Todtnauberg, nieznacznym detalem poprawiającym komfort dla starszego człowieka. Adam Scharr pokazuje siedzibę w pierwotnej prostocie jej architektonicznej estetyki – chatę, która jest miejscem schronienia i ucieczki filozofa. Opis chaty przybliży nam nie jakiś domek z początku XX wieku, lecz miejsce zamieszkania nowocześnie myślącego intelektualisty. Pokazuje miejsce pracy filozofa, który stał się ikoną filozofii XX wieku. Filozofia jest wydarzeniem dokonującym się w budynkach i pozostaje w relacji do budynków. Można zrozumieć Heideggera, który opuścił miasto, aby wędrować po górskich ścieżkach, wdychać ostre górskie powietrze, słuchać szemrania strumyka, po to, aby myśleć i pisać.

Szkoła Frankfurcka i myślenie Heideggera są dwoma formami nowoczesnego poszukiwania prawdy. Szkoła krytyczna dokonuje swoich odkryć w wielkomiejskich warunkach poprzez pracę w bibliotekach wielkich metropolii, bazując na dialektyce tego, co idealne i tego, co realne. Heidegger poszukuje prawdy (aletheia, niezakrytość) w dialektyce jej ukrywania się i pokazywania w nieskażonym naturalnym otoczeniu wiejskiej okolicy. Dzisiaj zarówno w metropolii, jak i na prowincji można znaleźć przestrzeń dla indywidualnego rozwoju. Chaty na prowincji, tak samo jak lofty w metropoliach stanowią przeciwwagę dla tego, co kolektywne, masowe, rodzinne, broniąc się przed przeciętnością i zachowując dystans wobec prymitywnego racjonalizowania formy budowlanej. Te dwie formy budowania mają znaczenie egzystencjalne, to znaczy, tworzą warunki dla określonego indywidualnego sposobu bycia. Współczesna teoria architektury dostarcza sensu dla budowania loftów i chat. Todtnauberg ma więcej wspólnego z Manhattanem niż z domkami pod Zakopanem i nad Wörthersee. Przestrzenie miejskie zagrożone są ekspansją urbanistyczną, a tereny i krajobrazy wiejskie intensyfikacją agrarną. Architekt jest konfrontowany z sensem i bezsensem realizowania istoty mieszkania. Dzisiejsze dzieła architektoniczne to często budowle, które architekci zbudowali dla samych siebie. Dlatego mówi się o nich: dom architekta (Architektenhaus). W codziennej praktyce architektki idą na kompromisy ze zleceniodawcą i inwestorem budynku, tracąc możliwość połączenia teorii z praxis architektury.

Chata jest wydarzeniem zarówno architektonicznym, jak i filozoficznym. Jest miejscem mieszkania i myślenia. W jakim sensie miejsce określa myślenie? Jak dalece przestrzeń fizyczna warunkuje przestrzeń metafizyczną i przestrzeń myślenia? Heidegger spędził większość swojego, wypełnionego pisaniem (102 tomy dzieł) życia, na przedmieściach Fryburga Bryzgowijskiego, w dzielnicy Zähringen, przy Röt buckweg i w chacie w Todtnauberg. W czasie swego kilkuletniego

pobytu w Marburgu każdą wolną chwilę wykorzystywał na to, aby uciekać do chaty w Todtnauberg. Kiedy cała rodzina w miesiącach letnich była na chacie, wynajmował pokój do pracy u zaprzyjaźnionego gospodarza w dolinie. W tym wynajętym pokoju miała powstać główna część *Sein und Zeit*.

Kiedy Heidegger był już w podeszłym wieku, za namową H. Arendt, ze środków uzyskanych ze sprzedaży oryginału *Sein und Zeit* do Deutsches Literaturarchiv w Marbach am Neckar wybudowano dla niego koło domu w Zähringen, w ogrodzie, mały parterowy pawilon, gdzie spędził ostatnie lata życia.

Książka Adama Sharra jest interesującą próbą odpowiedzi na pytanie, w jakiej mierze architektura może odzwierciedlić myślenie filozoficzne. Chata była dla Heideggera miejscem wykonania pracy szczególnego typu. Filozofia i miejsce nadały sobie wzajemnie kierunki. Filozofia stała się taką, jaka jest, dzięki temu miejscu. To miejsce stało się miejscem szczególnym, dzięki filozofowaniu, które się tam dokonało.

Martyna Chrześcijańska

### Współczesne wieże Babel. Międzynarodowy projekt pałacu encyklopedycznego jako forma przestrzenniania

Kluczowym pojęciem dla zrozumienia całej koncepcji Biennale jest *prze-strzeń*<sup>1</sup>. Biennale jest zjawiskiem przede wszystkim przestrzennym, choć myląca może być jego nazwa (z wł. „dwuletni”) – wystawa nie rozciąga się w czasowości, jej specyfiki nie określają nawet do tego stopnia dwuletnie interwały, co fakt, że rozgrywa się w przestrzenności. Z drugiej strony nie bez znaczenia pozostaje fakt, że cykliczność wystawiania pozostaje w stanie ukrycia w porównaniu z natarczywą obecnością przestrzenną. Pozostając w ukryciu interwałowym, kiedy tylko czas wystawy nadchodzi, opanowuje ona, czy nawet zaraza, całą przestrzeń miasta, nie ograniczając się do wydzielonego obszaru. W trakcie wystawy cała Wenecja staje się monumentalnym pasażem wystawienniczym, ujawniając w pełni swoją naturę miasta-labiryntu.

Monumentalna przestrzeń Arsenалу, historycznego kompleksu wojskowo-stoczniowego, została zaaranżowana na potrzeby Biennale, z celową niedbałością pozostając jednak w stanie surowym, nieukrywającym swojego historycznego i uprzedniego charakteru. W przeciwieństwie do Centralnego Pawilonu<sup>2</sup>, który stał się przestrzenią idealnie wyprofilowaną, o prawie świątynnym kształcie *temenosu* z wyznaczonym centrum otoczonym salami, Arsenał pozostał w niewzruszony sposób surowy. Sztuka raczej się w nim załęgła, znalazła swoje miejsce, aniżeli to Arsenał został wymodelowany na jej potrzeby. Nie jest to przestrzeń zaprojektowana do produkowania konkretnych doświadczeń, raczej swoiste laboratorium udzielające przestrzeni dla eksperymentu opartego na wielogłosowości i heterogenii. Doświadczenie byłoby tutaj rozumiane nie tylko jako eksperyment, ale jako poddawanie się próbie, w etymologicznym rdzeniu *per-* oznaczałoby „próbować, ryzykować, działać śmiało”, waloryzując więc raczej afektywną niż kognitywną semantykę doświadczenia<sup>3</sup>.

Prze-strzeń Biennale nie jest zaprojektowana tak, aby wytwarzać konkretny typ doświadczenia, ale raczej poddawać próbie, wystawiać na jego różne typy. Jednocześnie trudno mówić o jednorodnej przestrzeni Biennale, ponieważ Wystawa przyjmuje różne formy przestrzenne, pośród których należy wyróżnić przede wszystkim: labiryntowo-rozciągnięty Arsenał, krajobrazowe Giardini,

1 Artykuł powstał z inspiracji 55. Biennale odbywającego się w Wenecji w 2013 roku.

2 Pawilon Centralny, w przeciwieństwie do Arsenалу, został wybudowany w 1894 roku na potrzeby Biennale. W późniejszych latach był przebudowywany.

3 V. Turner, *Od rytuału do teatru*, przeł. M. i J. Dziekan, Wyd. Volumen, Warszawa 2005, s. 18-19.

z wyszczególnionym Centralnym Pawilonem oraz pawilony – te skupione przy Pawilonie oraz te rozsiane w przestrzeni miasta. Chociaż skupię się jedynie na tych kilku przykładach przestrzeni, należy wspomnieć, że nie jest to wyczerpująca lista typów przestrzeni, które przyjmuje Biennale, w przypadku którego powinniśmy mówić raczej o zjawisku artystyczno-przestrzennym niż wystawie czy galerii.

Temat, który przyjęło 55. Biennale, w jeszcze większej mierze zaznaczył rolę przestrzenności, a także wpłynął na metacharakter samej wystawy. „Pałac encyklopedyczny” to nie tylko temat czy kategoria, którym podporządkowana została narracja wystawy. To projekt, który nawiązuje do długiej tradycji, nie tylko na poziomie wyobraźni społecznej, ale prywatnych obsesji – stworzenia mikrokosmosu, który byłby uniwersalną kolekcją różnorodnych doświadczeń, skończoną i dającą przedsmak nieskończoności jednocześnie. Pod z pozoru niewinnym tytułem Massimiliano Gioni, kurator tegorocznej wystawy, przemycił śmiały projekt, który może być uważany za kolejną próbę, po renesansowych teatrach pamięci i Pałacu Encyklopedycznym Marino Auritego, materializacji niewidzialnego wymiaru ludzkiej wyobraźni.

Patronem oraz źródłem inspiracji dla całej Wystawy stał się projekt Auritego, a model jego Pałacu Encyklopedycznego Świata został umieszczony w kluczowym miejscu – w wejściowej sali Arsenau. Auriti rozpoczął pracę nad projektem Pałacu w latach 50. XX wieku, zaraz po tym, jak przeszedł na emeryturę. W garażu zbudował model pałacu, który, jak sobie wyobrażał, miał być najwyższym budynkiem w jego czasach i miejscem kolekcji całego spektrum dokonania człowieka. Auritiemu nigdy nie udało się znaleźć pieniędzy na realizację tego projektu. Po jego wyobrażonym pałacu pozostał jedynie model, który zbudował samodzielnie w garażu. Pozostała również idea, która już od najdawniejszych czasów przenosi się w czasie w postaci właśnie takich projektów i fantazmatów, jak Pałac Encyklopedyczny Auritego.

Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji stworzyła szczególną możliwość do podjęcia kolejnej, śmiałej próby zrekolekcjonowania doświadczeń ludzkości. Po pierwsze, w przeciwieństwie do innych tego typu projektów (z wyjątkiem może Atlasu *Mnemosyne*, który przyjął jednak zupełnie inną formę) uniwersum okazało się światem sztuki. To sztuka, jako materializacja tego, co niewidzialne, stanowi metaforę wszelkich doświadczeń ludzkich, tworzy swoiste kompendium tego, co możliwe i co może stanowić uniwersalny katalog rzeczywistości obejmującej jej wszystkie wymiary. Jest to znaczące przesunięcie w stosunku do idei samego pałacu Auritego, który miał być „muzeum wszelkiej ludzkiej wiedzy, gdzie miały być pokazywane największe osiągnięcia ludzkości, od koła po satelitę”. Pałac Encyklopedyczny stworzony w ramach tegorocznego Biennale wykazuje podobieństwo raczej do Muzeum Wyobraźni André Malraux, jednocześnie nawiązując do takich konceptów, jak *ars memoriae*, pałace pamięci, pasaże czy teatry świata. Jako metakonstrukcja jest nie tylko autotematyczny, ale posiada układ fraktalny – jest pałacem encyklopedycznym, który kolekcjonuje podobne sobie projekty. Oddala się jednak od założeń idealnie archetypowych renesansowych pałaców pamięci – tworzy konstrukcje oparte na skojarzeniach, powtórzeniach, zarówno tym, co analogiczne, jak i tym, co

heterologiczne. W miejscu, w którym pozostawił nas Aby Warburg, pomiędzy, z jednej strony – porządkującą narracją kolekcji i całościującą różnorodność przestrzenią z drugiej – chaosem i mnogością odłamków rzeczywistości, pojawia się Pałac Encyklopedyczny, świątynia sztuki, poświęcona zarówno Apollinowi, jak i Dionizosowi<sup>4</sup>.

Pierwszym doświadczeniem przestrzeni, z którym konfrontuje nas Biennale jako Pałac Encyklopedyczny, być może doświadczeniem fundującym, jest rozproszenie i wpisanie w strukturę miasta. Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji, jak brzmi pełna nazwa Biennale, stanowi doskonałą okazję do realizacji utopijnego projektu Pałacu Encyklopedycznego. Wpływa na to między innymi jej międzynarodowy charakter, który realizuje założenie uniwersalności mikrokosmosu, jakim miałby być Pałac.

Kolejnym elementem jest sama Wenecja, miasto o głębokich tradycjach kolekcjonerskich. Jak pisze Pomian, to właśnie w Wenecji na przełomie XVI i XVII wieku kolekcjonerzy weszli w „wiek ciekawości”, zaczęły powstawać gabinety osobliwości, znane także pod nazwą Kunst und Wunderkammer, łączące sztukę i naturę, stare i nowe, czyniąc to, co egzotyczne bliskim, a to, co stare, czymś nowym. Kunst und Wunderkammer były tworzone jako mikrokosmosy, „pomniejszone wszechświaty”. Mikrokosmos jest uniwersum oddanym władzy spojrzenia i doświadczeniu, to kosmos, który da się objąć spojrzeniem, jest bowiem „wszechświatem sprowadzonym, by tak rzec, do wymiarów oka”<sup>5</sup>. Pałac Encyklopedyczny stworzony w ramach Biennale ukazuje, że takie przedsięwzięcie podporządkowania podmiotowi patrzącemu tego, co nieskończone, nie jest dłużej możliwe. Pałac stał się metastrukturą wobec licznych prób przedzierzgnięcia fantazmatu o archiwum w rzeczywistość, utrzymując jednak swój własny fantazmatyczny charakter. Pokazuje to istotną różnicę pomiędzy dawnymi projektami a tym, co może być oddane w doświadczeniu podmiotowi współczesnemu.

Wenecja jako miasto samo w sobie jest przestrzenią flaneuryzmu. Przestrzeń determinuje możliwe doświadczenia zwiedzającego, który zostaje skazany na nieustanny spacer, ruch w strukturze labiryntowej, którą tworzą uliczki, kanały i mosty. Prawie pozbawiona placów i skwerów, zmusza do nieustannego przemieszczania się. W Wenecji nie sposób poruszać się wraz z mapą, możliwy jest jedynie intuicyjny i swobodny ruch, nie sposób jednak także się w niej zgubić. Śledzenie pojawiających się nagle na murach, w różnych wizualnych formach, niekiedy przypominających akty wandalizmu, strzałek wskazujących dwa przeciwstawne kierunki organizujące przestrzeń w Wenecji – Rialto i San Marco oraz dworca Ferrovia i Piazzale Roma, pozwala na nieustanne odnajdywanie się, wydobywanie ze stanu zagubienia. Wenecja jest miastem powtórzeń, podobieństw, dróg, których nie sposób przejść w identyczny sposób, obrazów, które zawsze odnoszą się do siebie, powtarzają się i przedrzeźniają. Witryny sklepowe oferują

4 To spotkanie Dionizosa i Apollina w przestrzeni tegorocznego Biennale potwierdza fakt, że ostatnią, prowadzącą już do części otwartej, salę w samym budynku Arsenalu zajmował projekt Waltera de Maria, *Apollo's Ecstasy*, instalacja z olbrzymich prętów z brązu, wyrażająca fundamentalną dla antyku dychotomię pomiędzy Apollinem i Dionizosem. *Apollo's Ecstasy*, 1990, Walter de Maria.

5 K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż-Wenecja XVI-XVIII w.*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996, s. 67.

te same widoki, maski karnawałowe, biżuterie lub słodczyce, w nieskończonych powtórzeniach i wariacjach. Miasto-labirynt tworzy powtarzający się wzór na tkaninie, który stał się swoim przestrzennym odpowiednikiem. Wenecja jest imaginarium stworzonym z aktywnej imaginalności flâneura wpatrującego się zbyt długo w renesansowe, labiryntowe wzory.

W ten właśnie krajobraz zostało wpisane Biennale. Oprócz przestrzeni specjalnie oddzielonych (Arsenału oraz Pawilonu Centralnego), zjawisko jakim jest Wystawa, wdzierając się w tkankę miasta, zagrzebuje się przypadkowo w jego meandrach. Mapy imaginarium stają się mapami realnymi, objawionym rajem *flâneura*, który w znanych strukturach miasta rozbudza swoimi snami surrealistyczne krajobrazy. Niewidzialny wymiar uobecnia się, sny przedzierają się przez powierzchnie, nadając miastu fantazmatyczny charakter.

Walter Benjamin, który odkrył dla siebie flaneuryzm tylko dlatego, że miał wyjątkowo zły zmysł orientacji, nieustannie gubiąc się w miastach, które zwiedzał, odkrył sieci map obrazów i skojarzeń. Tak jak Wenecja skazuje spacerowicza na podążanie według wskazówek ukrytych na murach, tak senny świat sztuki daje mu pewne wskazówki, by mógł odnaleźć królicze nory wiedzące do innych światów wyobraźni.

Biennale, jako Imaginarium, z a m i e s z k a ł o Wenecję. Pawilony, rozsiane w całym mieście, mogą być jednak odnalezione jedynie przypadkowo. Rozkosz *flâneura* to przypadkowość, niespodziewane spotkania, nagłe przejścia do innych rzeczywistości. Zanim wędrowiec dojdzie do przestrzeni „właściwej” Biennale, gubi się w gąszczu uliczek, odbija od nich niczym od luster, wchodzi do dziwnych krain.

Zarówno Arsenau, jak i Giardini mieszczą się w południowo-wschodniej części miasta, w oddaleniu o około cztery kilometry od głównej stacji kolejowej Santa Lucia. Wybierając się na Wystawę ze stacji, jeśli nie zdecydujemy się popłynąć *vaporetto*, jedynym odpowiednikiem tradycyjnego transportu, zmuszeni jesteśmy wejść w głąb miasta, przemierzając jego meandryczną strukturę. W tym przypadku, dojście do samej Wystawy oznacza prawie godzinny spacer, naznaczony błędzeniem, przypadkowym natrafianiem na poszczególne Pawilony, wyszukiwaniem napisów na ścianach, przeciskaniem się przez wąskie, zatłoczone uliczki, oglądaniem wystaw i przechodzeniem przez mosty.

Pawilony to mikroprzestrzenie oddane na użytek artystów z różnych krajów. Jednocześnie Pawilon to odmienny gatunek sztuki mogący przeobrazić się jednak w każdy z dobrze nam znanych, jak malarstwo czy performans. Materia, z której korzysta pawilonista, jeśli możemy tak nazwać współtwórców i projektantów tych osobnych łądów, jest przestrzeń, jednak nie jest to architektura w tradycyjnym rozumieniu. Fragmenty przestrzeni realnej zostają przetworzone w sny, służąc materializacji wyobraźni. Są momentami w czasoprzestrzeni, w których niewidzialne staje się rzeczywistością.

W samym Giardini znajduje się kilkadziesiąt stałych pawilonów narodowych. Te kraje, które nie posiadają swoich pawilonów w Giardini zajmują przestrzenie w mieście – ich liczba z każdą kolejną Wystawą rośnie. Sama idea narodowych pawilonów została podyktowana międzynarodową polityką w okresie Zimnej Wojny, współcześnie krytykuje się jej charakter podtrzymujący i odzwierciedlający podział



ekonomiczny i polityczny świata (m.in. na peryferie-centrum). Nie istnieją żadne ustalone i jednolite reguły, które mówiłyby o tym, w jaki sposób poszczególne kraje mają wykorzystywać pawilony, co wpływa na różnorodność doświadczeń, jakie tworzą. Wydaje się, że zasadą wpisaną w logikę Pawilonów jest pewna przypadkowość i nieprzewidywalność. Wędrując po Wenecji zamieszkałej przez Biennale, możemy trafić przypadkowo na różnaitość wewnętrznych światów, które nagle otwierają się przed zbłąkanym wędrowcem. Możemy natknąć się na przykład na projekt Elpida Hadzi-Vasileva w Pawilonie Macedońskim ukryty w budynku średniowiecznego cechu. Spiralna struktura materialno-przestrzenna *Silentio Pathologia* „zainstalowana” w historycznej architekturze miasta, przypominająca nieco niektóre dzieła Abakanowicz, wprowadza zagubionego wędrowca w nowy wymiar przestrzeni, zanurza w spiralną materio-przestrzeń jedwabiu, kokonów jedwabnika, stalowych zasłon, zmuszając do dotarcia do centrum tego labiryntu, w postaci ściany ze szczurzych skór.

Pawilony zagnieżdżają się czy też wyrastają z samej architektury Wenecji. Wyobrażone zagarnia znane przestrzenie, często użyteczności publicznej, takie jak sale gimnastyczne (np. Pawilon Litwy i Cypru), przestrzenie nieużywane i zaniedbane, ale posiadające swoją historię, jak opuszczone domy. Pawilony kreują także nowe przestrzenie, wychodząc poza to, co oczywiste, jak w przypadku pawilonu portugalskiego, który powstał w przycumowanej łodzi.

Arsenał i Giardini to swoiste centra, królowe-matki, pawilonów wpisujących się w tkankę miasta. Ogromna przestrzeń Arsenau, o długiej tradycji i historycznym znaczeniu, nie była pomyślana jako przestrzeń wystawiennicza. To obszar skolonizowany przez sztukę, wtórnie zamieszkały przez nią. Charakteryzuje go pewna surowość, monumentalność, co być może powoduje jego podobieństwo do nie-miejsca, zony, która nie może być jednak sprowadzona „do wymiarów oka”. Jest to przestrzeń przede wszystkim doświadczana. Źródłem tego doświadczenia jest różnorodność i multisensualność. Przestrzeń odmienna od typowo muzealnej, cechująca się surowością, formą raczej ciągnącego się pasażu, niż zamkniętej formy połączonych ze sobą sal, nie pomaga odbiorcy uporządkować doświadczenia, raczej zanurza go w różnorodności, którą zawiera w sobie. Wejście w przestrzeń Arsenau nie umożliwia nam wędrowki opartej na wyborze, jak to jest w przypadku muzeów i galerii. Przypomina raczej olbrzymi kokon czy pasaż, który połyka i uniemożliwia wyjście w dowolnej chwili. Jednocześnie nie jest to przestrzeń absolutnie zamknięta, k o n t e n e r u j ą c a – nie ma jasnego zakończenia, wyjście przenika się ze światem rzeczywistym. Samo wyjście z budynku Arsenau nie kończy wystawy, poszczególne pawilony i sale znajdują się również w otwartej przestrzeni Arsenau. W pewnym momencie znajdujemy się w ogrodzie, szukając wyjścia, ale orientujemy się, że jesteśmy już poza Wystawą.

Sam fakt istnienia Wystawy w konkretnym kształcie oznacza jednak całościowanie doświadczenia w formie Pałacu Encyklopedycznego. Najistotniejszym znaczeniem Pałacu jest odwrócenie samej figury encyklopedyczności. Rolą encyklopedii jest porządkowanie oraz segregowanie wiedzy. Pałac Encyklopedyczny – jako przestrzeń – r e k o l e k c j o n u j e, ale niczego nie porządkuje. Jedyłą figurą narracyjną pomagającą uporządkować doświadczenie rozproszenia

poszczególnych projektów artystycznych zaprezentowanych na Wystawie jest sam koncept Pałacu. Arsenal przytłacza, zmusza do nieustannego balansowania pomiędzy porządkiem kolekcji a chaosem doznań. Bardziej niż labirynt, w którym można kluczyć pomiędzy osobnymi fragmentami przestrzeni, przypomina tunel, do którego wrzuceni, jesteśmy nieustannie wystawiani na nowe próby. Jest w tym coś ekscytującego, nasycającego – po całodziennym kluczeniu w poszukiwaniu pawilonów, oderwanych cząsteczek meteorytu, trafiamy do samego centrum Imaginarium, które zaprasza nas olbrzymią makietą Pałacu Encyklopedycznego.

Pałac Encyklopedyczny na tegorocznym Biennale jest próbą realizacji bardzo starego fantazmatu. Powstał jednak w czasach, w których zalew informacjami, skala dostępnych doświadczeń oraz sieć możliwości przekroczyły zarówno wyobrażenia twórców idei teatrów pamięci, jak i Waltera Benjamina, który, ze swoim konceptem pasaży i flaneuryzmu, może być uważany za jednego z ojców-założycieli idei Pałacu Encyklopedycznego. Podobieństwa obecne w obu konceptach wskazują na powiązania pomiędzy Pałacem a benjaminowskim projektem Pasaże. Magia podobieństw czasem tkwi w słowach – jak w przypadku Wystawy, która może być rozumiana nie tylko jako wystawa artystyczna, ale sklepowa. Nadmierny charakter ekspozycyjny, wystawianie fragmentów rzeczywistości na spojrzenie widza, przemienia się w odwrotną figurę – to widz zostaje nieustannie wystawiany – na różnorodność doświadczeń. Chociaż pawilony tworzą mikrokosmosy, bańki wyobraźni, to sama przestrzeń Arsenału przypomina Pasaż, labiryntową przestrzeń wystawienniczą. Pałac, składający się z cząstek przeszłości, takich jak: wota, kamienie, obiekty współczesne (video, sztuka współczesna), śmieci, wizje, artefakty, obiekty znalezione, mikrokolekcje, istnieje poza czasem. Jest krainą Imaginarium, w którym wszystko istnieje jednocześnie, a przestrzenność zamienia czasowość w bezczasowość – lub wieczne „teraz”.

Jak pisze sam Gioni, Wystawa posiada strukturę podobną do muzealnej i opiera się na idei organizowania doświadczeń i wiedzy w formie obrazowości<sup>6</sup>. Kolekcjonuje jednak przede wszystkim „wewnętrzne obrazy” – sny, halucynacje i wizje. Tak jak w dawnych gabinetach osobliwości – rządzi tutaj zasada myślenia skojarzeniowego, które, jak pisze Gioni, doskonale odbija współczesną hiperłączność<sup>7</sup>. „Te osobiste kosmologie, z pozorami wszechwiedzy, rzucają światło na nieustanne wyzwanie pogodzenia siebie z wszechświatem, tego, co subiektywne z tym, co kolektywne, specyficzne z generalnym, indywidualne z kulturą czasów<sup>8</sup>.”

Chociaż Marino Auriti pozostał oficjalnym patronem wystawy, wyczuwalne były również inne, mniej oczywiste wpływy takich postaci, jak Aby Warburg, Michael Foucault czy Gulio Camillo. Oczywiste są również skojarzenia z Biblioteką Babel z opowiadania Jorge Luisa Borgesa. Prawdopodobnie inspiracjami mogły być również paryskie Pasaże oraz Wielka Wystawa Światowa z 1851 roku odbywająca się w (nieistniejącym już) Kryształowym Pałacu w Londynie. Pałac Encyklopedyczny zbiera różne wątki oraz skojarzenia, podobne sobie koncepcje

6 *The Encyclopedic Palace. Short Guide*, Venice 2013, s. 18.

7 Tamże, s. 19.

8 Tamże, s. 18.

i projekty – w tym sensie jest przestrzennym katalogiem katalogów. Jednocześnie, jako wystawa artystyczna, zachowuje coś z charakteru *gabinetów osobliwości* – prezentując raczej skrawki ekspresji, materialne symptomy obsesji niż dzieła sztuki, do których widoku w galeriach jesteśmy przyzwyczajeni.

Pałac Encyklopedyczny łączy co najmniej kilka modeli uprzestrzennionej czasowości, ukazując bogactwo, a jednocześnie niemożność zamknięcia w określonej klasyfikacji samej idei Pałacu Encyklopedycznego. Wystawa składa się z poszczególnych mikrokosmosów, specyficznych monad odrębnych doświadczeń i ich artefaktów.

## Katalog mikrokosmosów

### Katalogowanie, układanie, akumulowanie

Część prezentowanych na Wystawie prac miała charakter kolekcji, katalogów oraz akumulacji artefaktów, w tym niektóre z nich w tradycyjnym rozumieniu zbioru – jak kolekcja kamieni mineralnych Rogera Cailloisa. Kluczem był z jednej strony biograficzny charakter owych kolekcji, z drugiej – ich kolektywne znaczenia. Na przykład, wraz z kolekcją wotów prezentowaną w środkowej części Arsenалу powrócił typowo muzealny charakter wystawienniczy. Jednocześnie ta typowość została przełamana – szczególnie interesujące w tej kolekcji było to, że miała ona charakter zdefragmentaryzowany – zawierała jedynie elementy (takie jak nogi, głowy, stopy, ręce) figurek, a nie całe postacie.

Analogiczną kolekcję można było odnaleźć w Centralnym Pawilonie – projekt Petera Fischli oraz Davida Weissa, austriackich artystów, składał się z ponad 200 niewielkich rozmiarów figurek z niewypalanej gliny. W zamyśle twórców kolekcja miała pokazywać wybiórczo historię ludzkości w oparciu o dość arbitralny wybór wydarzeń, przedmiotów, fraz czy konceptów historycznych lub wyobrażonych. Wśród figur można było znaleźć między innymi przedstawienie dra Alberta Hoffmana powracającego do domu na rowerze po pierwszym zażyciu LSD, rodziców Einsteina zaraz po spółdzeniu przyszłego geniusza, bochenek chleba czy otwierającą scenę z filmu „2001: Odyseja kosmiczna” Stanleya Kubricka. Kolekcja ta stanowi ciekawy kontrast w porównaniu ze wspomnianą wyżej kolekcją dawnych wotów pochodzących z XVI-XIX wieku. Z jednej strony ciekawy fakt stanowi to, że obie kolekcje mogły znaleźć się na tej samej wystawie (choć w innych budynkach), z drugiej – ich porównanie ukazuje zmiany, jakie zaszły w samym rozumieniu zarówno kolekcji, jak i „różnicowania świata”.

Uri Aran przygotował instalację, wykorzystując znaną z innych jego prac „gramatykę biurokratycznego formalizmu”, ukazującą uniwersalne ludzkie pragnienie uporządkowywania i identyfikowania się z kofonoczną obfitością przedmiotów, które tworzą kulisy codziennego życia. Aran, jako artysta, zajmuje się głównie topografią rzeczy. Układanie i porządkowanie przedmiotów jest zawsze pewną formą designu, a więc także sztuki, ponieważ jest związane z poszukiwaniem sensu. Instalacja Arana, jak wiele innych jego prac, jest również narracją o dyslokacji, rozumianej jako globalny problem oraz związkach przestrzeni i pamięci. Uporządkowanie i akumulowanie rozumiane jest przez

niego jako tworzenie nowych znaczeń. Uprzestrzennianie natomiast – jako ponowne odnajdywanie miejsca dla rzeczy – jest poszukiwaniem sensu w narracji.

Innym przykładem kolekcji jest seria *Artures*, której autorem jest Yüksel Arslan. Cała seria, z której dokonano wyboru na użytek Biennale, zawiera ponad 700 prac, sama nazwa pochodzi od dwóch słów, których znaczenia artysta łączy, tj. „sztuka” (*art*) oraz „pisanie/malowanie” (*peinture, écriture*). *Artures* można opisać jako na nowo wyobrażone palimpsesty będące syntetyczną wiązką religijnych podań, filozoficznych rozpraw, biologicznych taksonomii – tworzonych w formie asamblażów, w których narracje historyczne oraz inne biografie łączą się w jedną sieć z wydarzeniami z osobistego życia Arslana. Tworzą swoiste k r a j o b r a z y, w których, niczym w innym wymiarze, spotykają się różne heterogeniczne zjawiska, nachodzą na siebie, tworząc palimpsesty światów wyobrażonych. Asamblaż staje się eksterioryzacją i materializacją stanu umysłu czy wyobraźni. Jest to także wizja rzeczywistości, w której nie ma miejsca na odrębność i separację zdarzeń, wszystko jest bowiem siecią powiązań, nawiązań, nałożeń. Interesującym zobrazowaniem takiej wizji jest nieustannie pojawiające się w pracach Arslana osób ze świata sztuki i filozofii, jak Kurt Schwitters, Bertolt Brecht, George Bataille czy Friedrich Nietzsche, które pojawiają się jednak jedynie jako część „tapiserii”. Ich postacie, umieszczone w zupełnie nowych kontekstach tracą utarte znaczenia i pozostają ornamentami. Pozbawieni indywidualności, chociaż łatwo rozpoznawani przez widzów, zostają wpleceni w szerszy wzór. Asamblaż i palimpsest jako szczególne formy katalogowania, w których na pierwszy plan wysuwa się nie porządek, ale nieustannie połączenie wszystkiego ze wszystkim i ich wzajemne relacje, przyjmuje pewną formę strumienia świadomości czy też raczej strumienia wyobraźni. Sztuka jako pisanie czy też malowanie (skojarzenie z kaligrafią, haiku i palimpsestami narzuca się samo) jest przykładem t o p o g r a f i i w y o b r a ż n i.

Szczególnym przypadkiem kolekcji rozumianej jako palimpsest są także prace Arthura Bispo do Rosário, ponad 80 ręcznie robionych i wyszywanych rzeźb, tradycyjnych ubrań oraz banerów. Materiały do swoich prac Rosário kolekcjonował w trakcie pobytu w zakładzie dla psychicznie chorych, do którego trafił, mając 29 lat, po tym, jak ogłosił, że objawił mu się Chrystus z aniołami. Przygotowywane przez niego tapiserie, rytualne ubrania oraz rzeźby składały się z tego, co udało mi się znaleźć w szpitalu i wykonywane były tradycyjną metodą wyszywania. Nici pozyskiwał m.in. ze szpitalnych ubrań, wykorzystywał również różne przedmioty znalezione w szpitalu (guziki, nici, papier, butelki itd.). Powstała z tego niezwykle kolekcja ręcznie wykonanych artefaktów, a przede wszystkim – ekspresji w formie materialnej umysłowości wykraczającej poza świat uporządkowanych kolekcji.

Przywołane przykłady k o l e k c j o n o w a n i a ukazują zupełnie odmienny wymiar rozumienia kolekcji. Pomimo tego, że Biennale korzystało z tradycyjnego pojęcia kolekcji, wybrane przykłady znacząco odbiegają od form, które zwykle identyfikujemy z kolekcją. Nie ma nic wspólnego z klasyfikacją, typologią, odnajdywaniem porządku, ale raczej z nakładającymi się na siebie różnymi warstwami rzeczywistości, przenikaniem, syntezą i otwarciem pewnej przestrzeni na to, co możliwe. Dodatkowo, tak rozumiana kolekcja przestaje być obiektywnym odzwierciedleniem kosmosu, ale staje się projekcją prywatnych obsesji, mieszających się

z kolektywnymi snami i faktami. Są to nowe topografie przemieszczających się elementów, dyslokacji, które tworzą sensory oparte na subiektywnych i wolnych skojarzeniach. Podobnie jak w przypadku „dzieła otwartego” nowa kolekcja zderza widza z możliwością zgubienia, dowolnych interpretacji i nieustannie ujawniającego się podmiotu interpretującego.

### Świat jako język – Biblioteka Babel

Pałac jako otwarte dzieło, jak pisał o tym Umberto Eco, ma przede wszystkim charakter językowy. Podstawowym językiem atlasów są skojarzenia – *correspondances* – pomiędzy elementami. W tym ujęciu język staje się metaforą pałacu encyklopedycznego jako kolekcji artefaktów, które tworzą całości poprzez uprzestrzennienie i wzajemne relacje.

Frédéric Bruly Bouabré, po tym, jak miał wizję, w czasie której nadano mu nowe imię Cheik Nadro, „ten, który nie zapomina”, rozpoczął tworzenie własnej religii (Zakonu Prześladowanych – ang. *Order of the Persecuted*), poświęcił się także zachowaniu, w postaci wizualnych reprezentacji liter, Bété, języka z Wybrzeża Kości Słoniowej pozostającego na skraju wyginięcia. Bété, co interesujące, nigdy nie miał swojej pisemnej formy. Bouabré stworzył imponującą liczbę obrazów, które przedstawiały poszczególne znaki języka. W ten sposób to, co duchowe miało przenikać świat materii i ujawniać się w niej. Bouabré wierzył, że Bóg jest skrybą, a jego „boskie pisanie” składa się z ożywionych i nieożywionych przedmiotów, stworzeń oraz zjawisk tego świata. Artysta uznał, że jego zadaniem jest odtwarzanie boskiego pisma w postaci obrazów. Pisanie czy też odtwarzanie istniejącego już w świecie pisma nosi tutaj charakter przypominań sobie – nie bez przyczyny Bouabré przyjął imię „tego, który nie zapomina”. Jego działalność jest więc przede wszystkim odtwarzaniem – przypominaniem sobie zaginionego języka wszechświata.

Innym przykładem jest zaprezentowana na Biennale twórczość Jamesa Castle’a, który urodziwszy się głuchoniemy, przez całe życie nie nauczył się posługiwać żadną formą komunikacji znakowej, zamiast tego wybierając komunikowanie się jedynie poprzez sztukę. Stworzył on imponujące uniwersum złożone z figur wykonywanych m.in. z papieru, opakowań, papieru pakownego, a także zadań domowych jego siostrzenic i siostrzeńców. Tak stworzone konstrukcje, łączące jego wewnętrzny świat ze światem zewnętrznym, miały mu służyć jako osobisty, a jednocześnie uniwersalny język komunikowania się z otoczeniem.

Język nie tyle tworzy połączenie pomiędzy znakami i ich desygnatami, ile jest siecią pomiędzy samymi znakami a ich możliwymi odczytaniem. Podobnie jak w przypadku sygnatur, właśnie w języku zanikają podziały na podmiot i przedmiot, znaczące i znaczone, indywidualne oraz kolektywne.

### Kolaże, *scrapbooks*, piktograficzne kroniki

Kolaże przyjmują formy coraz bardziej osobiste, jak w przypadku *scrapbooks*, swoistych dzienników wypełnionych resztkami, wyrwanymi z kontekstu obrazami, wycinkami, które tworzą nowe, autobiograficzne całości.

Przykładem takiego „autobiograficznego kolażu” jest praca Carla Andre – powstałe w 1960 roku *Passport* stanowi „osobistą encyklopedię”, album

wypełniony wycinkami, „próbkami stanu umysłu”: fotografiami, znalezionymi ilustracjami, mapami, obrazami innych artystów.

W przypadku *scrapbooks* autorstwa Shinro Ohtake, tworzonych przez niego od 1977 roku, kolaż przyjmuje formę rzeźby. Dzieła Ohtake, złożone ze znalezionych przedmiotów: zdjęć, biletów, pudełek od zapalek, niektóre liczące ponad 700 stron, przypominają raczej obiekty przestrzenne niż tradycyjne dzienniki. Zmultiplikowana i zagęszczona wizualność, przyjmując formę artefaktu, ukazuje złożoność psychiki współczesnego człowieka, jak czasami interpretuje się prace Ohtake.

### **Gabinety osobliwości i bestiariusze**

Z pewnością to właśnie Wunderkammer było jedną z głównych inspiracji przy tworzeniu Pałacu Encyklopedycznego. Kolekcje zbierające heterogeniczne artefakty, o często kuriozalnym charakterze, w najlepszy sposób opisują ideę kolekcji jako takiej – stwarzania całości z zupełnie odmiennych od siebie elementów.

Na Biennale zaprezentowano m.in. sporą kolekcję zamkniętych w niewielkich pudełkach figurek mitycznych stworów. Levi Fisher Ames podróżował z nimi po Ameryce w połowie lat 80. XIX wieku. Ten swoisty bestiariusz jest szczególną formą gabinetów osobliwości, które zwykle były pokazywane jako część pokazów wędrownych cyrków.

Innym przykładem bestiarium jest kolekcja glinianych figurek stworzonych przez Shinichi Sawadę. Japoński artysta cierpi od urodzenia na autyzm. Figurki mitycznych bestii, które tworzy z gliny, są dla niego jedynym sposobem porozumiewania się ze światem.

O ile Wunderkammer może być uważane za wyraz kolektywnych kosmologii i mitologii czy też światy wyobrażone złożone z różnych fantazmatów, to gabinety osobliwości zaprezentowane na Biennale są przede wszystkim wyrazem indywidualnych światów mitycznych. Intencją ich twórców nie jest stworzenie kolekcji z uniwersum dziwactw, ale prywatnej mitologii, która nabiera materialnego kształtu w postaci swobodnego gabinetu osobliwości czy bestiariusza.

### **Miniatury i mikrokosmosy**

Pałac Encyklopedyczny Świata Auratiego to nie tylko projekt, rozumiany jako idea, ale także miniatura rozumiana jako artefakt. Architektoniczny model pałacu nad którym Aurati pracował od 1950 roku został zaprezentowany w wejściowej sali Arsenалу w trakcie Biennale.

Miniatura Pałacu Encyklopedycznego wewnątrz Pałacu Encyklopedycznego pozwala myśleć o samej wystawie w kontekście hologramowej wizji rzeczywistości, niczym w Borgesowskiej metaforze, w której Pałac Encyklopedyczny zawiera mikropałace, które zawierają kolejne mikro-mikropałace. Realizacja ukazuje pęknięcie w projekcie, konfrontując raczej z próbami, nieustannymi zmaganiem się człowieka (artysty) dążącego do stworzenia perfekcyjnej całości. Pałac Encyklopedyczny, tak jak wszystkie mikropałace, które prezentuje, jest projektem ukazującym własną niemożliwość.

Pałac Encyklopedyczny zawiera nie tylko podobne sobie projekty, swoiste mikropałace, ale projekty będące antropologicznymi refleksjami nad samymi składowymi obrazowymi pasażami, np. nad obrazem jako tym, z czym Pałac Pamięci konfrontuje widza oraz obrazem jako podstawową cegiełką Imaginarium. Taką pracą jest wideo *The Trick Brain* Eda Atkinsa, które w hipnotyczny, rytmiczny oraz sekwencyjny sposób ukazuje ludzkie obsesje katalogowania. Artysta posłużył się archiwalnym materiałem filmowym „osobistego mikrokosmosu André Bretona” – kolekcji rzadkich książek, obrazów i plemiennych artefaktów. Zgodnie z tytułem, sugerującym proces asocjacyjnego myślenia promowany przez surrealizm jako czysta, podświadoma postać kreatywności, film ukazuje całość, która powstaje z procesu akumulowania i pozostaje niczym zwłoki czy też pośmiertne *effigie*, kiedy podmiotu zbierającego już dawno nie ma. Atkins interesował się związkami pomiędzy zwłokami czy też mumią a cyfrowym obrazem już we wcześniejszych artystycznych projektach, inspirowanych również pismami Maurice’a Blanchota (np. *Death Mask* 2010/11).

Miniatura to urealnione królestwo kolekcji – jej skala pozwala na ukazanie całości, oddanie jej spojrzeniu podmiotu. W miniaturze spotykają się współczesne i dawne nurty kolonizacji tego, co wymyka się kontroli. Silne powiązanie zarówno z nurtami postmodernistycznymi, jak i fascynacja dawnymi fantazmatami kolekcjonowania widoczne są w pracach Gianfranco Baruchello. Na Biennale zaprezentowana została jego *La Grande Biblioteca*, model olbrzymiej biblioteki złożonej z wielu witryn, która na myśl przywołuje „Bibliotekę Babel” Borgesa. Jednocześnie projekt ten był zwieńczeniem długoletniego zainteresowania Baruchello pracami związanymi z obiektami znalezionymi oraz architekturą wyobrażoną.

Oprócz tego na Biennale można było zobaczyć kolekcje miniatur domów w różnych stylach architektonicznych (autorstwa Olivera Croya oraz Olivera Elsera). Szczególnym przykładem była również seria miniatur domów zaprezentowanych w Centralnym Pawilonie. Andra Ursuta, ich autorka, stworzyła je na bazie swoich wspomnień o domu z dzieciństwa w niewielkiej miejscowości Salonta w Rumunii. Jak sama twierdzi, wykonanie niewielkich modeli wnętrza znanego z dzieciństwa pozwala jej na integrowanie traum z przeszłości. Na tych przykładach widać, jak współczesna miniatura, mikrokosmos, przestaje spełniać funkcje uniwersalistyczne, zamiast tego stając się mikrokosmosem osobistym. Jednocześnie te prywatne obsesje wdzierają się w ramy archetypowe. Miniatura pojawia się także jako kontynuacja dziecięcych fantazji o możliwości posiadania świata oddanego prawie solipsystycznej władzy podmiotu.

### Sztuka pamięci

Pokazanych zostało również wiele prac odnoszących się do samej sztuki pamięci – m.in. krótkometrażowy film *Camillo's Idea*, wybrany na Biennale z twórczości Aurélien Froment, artystki nawiązującej w swoich pracach do sztuki pamięci, który jest dopełnieniem serii performansów z 2009 roku. Film przedstawia występ mnemonistki na scenie Teatro Olimpico w Vicenzie, która recytuje z pamięci całą historię sztuki pamięci – od Symonidesa, poprzez koncept Teatru Pamięci Gulio Camillo, aż do technik Gregora von Feinaigle z XVIII wieku.

Obecność tematyki sztuki pamięci może być rozumiana jako autokomentarz Pałacu Encyklopedycznego. Jednocześnie to, z czym konfrontuje nas Pałac Encyklopedyczny, to niemożność spójnego zapamiętywania. Integracyjny aspekt przestrzeni jest nieustannie zmniejszany przez heterogeniczność samych doznań. Przypomina to raczej przestrzeń laboratorium, w którym dochodzi do nieustannych procesów i transformacji niż *temenos* uporządkowujący doznania.

### Święta geometria

Zaskakująco dużo miejsca na tegorocznym Biennale poświęcono pracom związanym z nurtami okultystycznymi, magią czy ezoteryką. Niewątpliwie, jest to jeden z wielu przejawów szerszego zamysłu uczynienia z Wystawy przestrzeni Imaginarium – pałacu zbierającego różne obsesje, fantazmaty i mitologie. Z tego wynika również miejsce poświęcone biografiami artystów, a nawet wybór ich prac ze względu na ich powiązanie z życiem ich twórców. Porównanie z gabinetem osobliwości narzuca się samo. Ciekawa w tym kontekście jest także decyzja o zaprezentowaniu prac autorów kluczowych dla świata szeroko rozumianego okultyzmu – Friedy Harris, Aleistera Crowleya oraz Rudolfa Steinera. Oprócz tego swoje miejsce na Biennale znalazły obrazy Hilmy af Klint, autorki *Painting for the Temple*, serii ezoterycznych obrazów i rysunków przedstawiających spiralną świątynię, z drogą ku centrum. W tym samym pomieszczeniu, blisko centrum Centralnego Pawilonu, zaprezentowane zostały okultystyczne prace Augustina Lesage, które powstały, jak on sam twierdził, pod kierownictwem sił duchowych, podczas automatycznego procesu. Prace Emmy Kunz, przedstawiające geometryczne wzory, zostały natomiast stworzone jako „obrazy uzdrawiające”. Odgrywały one istotną rolę w rytuałach uzdrawiania, które Kunz przeprowadzała za swojego życia. W Centralnym Pawilonie umieszczono również olbrzymie minimalistyczne obrazy tantryczne (anonimowych autorów).

W kontekście uprzestrzenniania czasowości jako procesu integracyjnego najistotniejszy jest fakt pojawienia się w Pałacu Encyklopedycznym trzech prac: kart *Pan-Game* autorstwa Xula Solara, obrazów kart *Tarota Thoth* Friedy Harris i Aleistera Crowleya oraz obrazów z *Czerwonej Księgi* Carla Gustava Junga. Ujawniają one istotne aspekty uprzestrzenniania jako języka asocjacji, geometryzacji oraz eksterioryzacji procesów psychicznych.

Solar opracował *Pan-Game* (*Panjogo*) w latach 30. XX wieku – miała to być uniwersalna gra, a także język, oparta na astrologii jako systemie syntezy wszechkłąk ludzką. *Pan-game* składała się z 30 znaków, które zostały zaprezentowane na Biennale. Jako system miała łączyć takie formy języka, jak astrologia, muzyka, matematyka oraz sztuka wizualna, same zasady gry przypominały szachy, chociaż Solar określał swój projekt właśnie jako „nie-szachy”. Solar przez długi czas był związany z Zakonem Złotego Brzasku, gdzie przyjaźnił się z Aleisterem Crowleyem. Praktykował astralne projekcje oraz interesował się technikami dywinacji.

Projekt *Tarota Thota* był realizowany w latach 1938-1942. Jego wykonaniem, według dokładnych instrukcji samego Crowleya, zajmowała się Frieda Harris. Pomysł na stworzenie zupełnie nowej talii kart wynikał przede wszystkim z poczucia Crowleya, że dotychczasowa symbolika dostępnych talii nie jest



dostatecznie głęboka. Talia Thota łączy symbolikę Tarota, Kabały, różnych systemów okultystycznych, matematyki, filozofii i antropologii, w tym sensie jest próbą stworzenia syntetycznego i uniwersalnego języka. Na samym Biennale zostało zaprezentowanych zaledwie kilka obrazów przedstawiających Arkana z talii *Tarota Thota*.

Nieco wcześniej, pomiędzy 1914 oraz 1930, powstała natomiast *Czerwona Księga*, życiowe dzieło Junga. Źródło jej powstawania leżało w kryzysie psychicznym Junga, w który popadł tuż przed wybuchem I wojny światowej. *Liber Novus (Nowa Księga)* powstawała jako zapis wizji, które miał w tamtym okresie, ale także mapa jego psyche i jej nieświadomych regionów. Znaczącym jest, że to właśnie *Czerwona Księga*, ukryta pod szklanym kloszem oraz otoczona reprodukcjami wybranych z niej obrazów, wyznaczała główny punkt na mapie Centralnego Pawilonu. Co istotne, *Czerwona Księga* została ustawiona w centrum sali wejściowej Pawilonu, odgrywała więc analogiczną wobec modelu Auritiego rolę.

Łączy te trzy projekty pragnienie stworzenia lub odkrycia uniwersalnego języka o charakterze syntetycznym, będącego jednocześnie mapą czy też atlasem. Byłaby to mapa ukazująca powiązania w psyche i kosmosie, wizualna forma nieświadomego. Są to dążenia obecne w świecie poupadkowym, zdominowanym przez wyobrażenie wieży Babel.

Żeby zrozumieć znaczenie pojawienia się *Czerwonej Księgi* w Pałacu Encyklopedycznym, musimy cofnąć się do samych założeń psychologii jungowskiej. Z jednej strony to obraz mandali, z drugiej – sam proces symbolizacji, pozwala na wyłonienie się całości z chaotycznej wielości. Poprzez transcendentną funkcję, którą pełni symbol czy wyobrażnia, możliwe jest wyłonienie się triangularnej przestrzeni psychicznej. W mandali, jako symbolu Jaźni, treści organizowane są wokół i dzięki centrum.

Możemy domyślać się, że *Czerwona Księga* powstała z podobnego impulsu co projekt atlasu *Mnemosyne*. Jung, tak jak Warburg, przytłoczony silnymi przeżyciami związanymi zarówno ze stanami indywidualnymi, jak i kolektywnymi i historycznymi wydarzeniami, odczuwał potrzebę ich zintegrowania. Zdumiewający w tym kontekście jest sposób, w jaki postanowiono zaprezentować dzieło Junga na Biennale – jest to w istocie uprzestrzennienie. Wybrane obrazy z *Czerwonej Księgi*, autorstwa Junga, ustawione zostały tak, aby otaczać samą *Księgę*, która wyznaczała centrum sali.

W ten sposób rzeka powróciła do swych źródeł – *opus* Junga, które stanowiło atlas jego psyche, stało się sercem Pałacu Encyklopedycznego, którego funkcja przywołuje dawne metafory domu Junga w Bollingen – alchemicznej wieży i współczesnej biblioteki Babel.

## Noty o autorach

**Karl Michalski** – dr, samodzielny badacz, członek Martin-Heidegger-Gesellschaft w Meßkirch, autor książki *Idea a nieskończoność. Rene Descartes'a teoria metafizycznej nieskończoności* (1998) oraz prac o filozofii E. Levinasa, K. Jaspersa i M. Heideggera. k.michalski@aon.at

**Magda Kaźmierczak** – doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego, studiowała również na Universidad Complutense w Madrycie. Swoją rozprawę doktorską planuje poświęcić mistycznym źródłom współczesnych nurtów immanentystycznych i materialistycznych w filozofii oraz osadzonej w ich kontekście myśli i twórczości artystycznej Eduarda Chillidy. magda.kazmierczak@gazeta.pl

**Katarzyna Wejman** – doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego, absolwentka Międzykierunkowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Interesuje się współczesną i oświeceniową myślą estetyczną oraz fenomenologią. Przygotowuje rozprawę pt. „Pojedynczy i krytyczny model wyobraźni w wybranych teoriach estetycznych”. wejman.katarzyna@gmail.com

**Gabriela Świtek** – dr hab., kierownik Zakładu Teorii Sztuki w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka książek: *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje* (2013), *Aporie architektury* (2012), *Writing on Fragments: Philosophy, Architecture, and the Horizons of Modernity* (2009). Główny obszar jej zainteresowań badawczych to historia i filozofia architektury, metodologia historii sztuki oraz współczesna kultura wizualna. g.switek@uw.edu.pl

**Jacques Derrida (1930-2004)** – filozof francuski, autor ponad 50 książek, twórca projektu dekonstrukcji, pełnił funkcję dyrektora badań w École des hautes études en sciences sociales, związany również z University of California, Irvine (USA). W swych badaniach zajmował się również kwestiami estetyki i filozofii sztuki: *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines* (1990), *Prawda w malarstwie* (wyd. pol. 2003), *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004* (2013), podejmował też współpracę z architektami: Bernardem Tschumim, Peterem Eisenmanem (*Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*, 1997).

**Nelson Goodman (1906-1998)** – filozof amerykański, zajmował się estetyką, epistemologią, logiką, filozofią nauki. Profesor honorowy Uniwersytetu Harvarda, autor między innymi takich prac, jak: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (wyd. II, 1976), *Of Mind and Other Matters* (1984), *Struktura zjawiska* (wyd. pol. 2009), *Jak tworzymy świat* (wyd. pol. 1997).

**Martyna Chrzescijańska** – doktorantka w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim oraz studentka Wydziału Filozofii UW. Jej główne zainteresowania to psychologia jungowska, fenomenologia przestrzeni oraz relacje pomiędzy psychoterapią, filozofią oraz antropologią kulturową. Obecnie również w szkoleniu analizy jungowskiej w ramach Polskiego Towarzystwa Psychoanalizy Jungowskiej we współpracy z International Association for Jungian Analysis. martyna.chrzescijanska@gmail.com

## Informacje dla autorów

P.T. Autorów *Sztuki i Filozofii* informujemy o zasadach, których będziemy przestrzegać w naszym piśmie:

1. Objętość przysyłanych artykułów nie powinna przekraczać 22 stron znormalizowanego maszynopisu, tj. 1800 znaków na stronie, recenzji zaś – 8 stron.
2. Przypisy powinny być umieszczone na dole strony i mieć formę przyjętą w ostatnich tomach pisma z pełnym tytułem, nazwiskiem tłumacza, redaktora tomu bądź pracy zbiorowej, nazwą wydawnictwa, datą i miejscem wydania (np. J. Derrida, *Głos i fenomen*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 133). Jeżeli w tekście pojawia się motto, to powinno być ono również opatrzone przypisem bibliograficznym.
3. Materiały powinny być przysyłane w 2 egzemplarzach wraz z dyskietką lub w formie elektronicznej (preferowane formaty: MS Word 6, Open Office) na adres: sztuka.wfis@uw.edu.pl.
4. Autorów prosimy o dołączenie krótkiej noty (zawierającej stopień lub tytuł naukowy oraz aktualne miejsce pracy) wraz z dokładnym adresem korespondencyjnym (również elektronicznym).
5. Prosimy także o dołączanie streszczenia w języku polskim i angielskim o objętości do pół strony (ok. 150-200 słów) oraz słów kluczowych.
6. Redakcja SziF zastrzega sobie prawo do dokonywania skrótów i niewielkich zmian w tekście.
7. Materiałów niezamówionych Redakcja nie zwraca.

## Notes for Contributors

We inform all prospective contributors to „Art and Philosophy” (*Sztuka i Filozofia*) about our preferences concerning texts submitted for publication:

1. Articles submitted should not exceed 22 pages of normal typescript e.g. 1800 characters per page. Reviews should be no more than 8 pages long.
2. All notes in the article should be footnotes in accordance with the style used in the last volumes of *Sztuka i Filozofia*. Additional texts such as mottos should also be accompanied by footnote with all bibliographical data. Examples of footnotes: B. Wallraff, *Word Court: Wherein Verbal Virtue Is Rewarded, Crimes against the Language Are Punished, and Poetic Justice Is Done*, Harcourt, New York 2000, p. 34.
3. Authors are advised to submit two printed copies and a computer disc when sending by post or an electronic version (formatted most preferably in MS Word, or Open Office) to: sztuka.wfis@uw.edu.pl.
4. We remind authors to enclose information about their current academic affiliation and position, including postal address, email address and telephone number.
5. A short summary (up to 200 words) and keywords should also be provided.
6. *Sztuka i Filozofia* reserves the rights to make additional changes in texts submitted when necessary.
7. Materials sent will not be returned.