

## 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 rozdzielenia 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 istoty. 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 stawianiu 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 będącą „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, doświadczać 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. Jakkolwiek 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 fizyczną, 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 zapewnia 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 odąd 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 odśladania 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 zboczach 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 zdomowienia 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 sklepiony ruch 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 „kąć 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 odśłania 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