

Ekstazy pustka

we współczesnej architekturze kultowej

Cezary Wąs

il. 1 Peter Eisenman, Pomnik Pomordowanych Żydów Europy, 2005, Berlin, za: internet

Wstęp

Najbardziej znanym w dziejach sztuki przykładem zobrazowania religijnej ekstazy jest grupa rzeźbiarska przedstawiająca wizję św. Teresy projektu Gian Lorenzo Berniniego w kaplicy rodziny Cornaro rzymskiego kościoła Santa Maria della Vittoria (1647-1652) [il. 2]. Młody, uśmiechnięty anioł z częściowo obnażonym torsem z rozmachem zamierza wbić strzałę miłości w pierś leżącej kobiety. Półotwarte usta, przymknięte powieki i leżąca poza świadczą, że Święta już pogrążyła się w ekstazie. Barokowe arcydzieło odnosi się do relacji Teresy de Ahumada o jej wizji: „... anioł mi się zjawił w postaci widomej. Nie był wysokiego wzrostu, mały raczej, a bardzo piękny. (...) Ujrzałam w ręku tego anioła długą włócznię złotą, a grot jej żelazny u samego końca był jakoby z ognia. Tą włócznią, zdało mi się, kilkoma nawrotami serce mi przebijał, zagłębiając ją aż do wnętrzości. Za każdym wyciągnięciem włóczni miałam to uczucie, jakby wraz z nią wnętrzości mi wyciągał; tak mię pozostawił całą gorejącą wielkim zapalem miłości Bożej”¹. Wśród możliwych rodzajów wizji: umysłowej, gdy przedmiot poznania pojmowany jest bezpośrednio, wyobrazeniowej, gdy wzbudza w wyobraźni przedziwne obrazy, oraz cielesnej, gdy ogląda się coś za pośrednictwem zmysłów, hiszpańska Święta uległa wizji wyjątkowo zmysłowej. Rozwinięty w czasie ciąg zdarzeń i ich wyrazisty charakter stanowił poważną zachętę dla uczynienia niezwykłego przeżycia tematem dzieła sztuki. Nadając wizji rzeczywistość, Bernini nieuchronnie wzmocnił jej erotyczną dosadność. Wiek XX wstydział się takiej zmysłowości. Najważniejszy z koryfeuszy współczesnej architektury, Charles Le Corbusier, protestował przeciwko wszelkiej ozdobności architektury, głosząc, że dekoracja w architekturze kojarzy mu się z „duszną atmosferą seraju”². Już Adolf Loos upatrywał w dekorowaniu architektury tych samych skłonności, które kierują przestępcami tatuującymi swe ciała. Kontynuując ten sposób myślenia, Le Corbusier skojarzył architektoniczny ornament z wyobrazeniami o seksualnych obyczajach Orientu. Ten sprzeciw wobec zmysłowości, który zaowocował ortogonalną architekturą o gładkich, pozbawionych wszelkich dekoracji elewacjach, wziął się być może stąd, że Le Corbusier – choć podkreślał swój agnostycyzm – pochodził z rodziny kalwinów, którzy w Szwajcarii, gdzie urodził się architekt,



¹ Św. Teresa od Jezusa, *Księga Życia*, 29, 13, w: tejże, *Dzieła*, t. I, Kraków 1987, s. 372.

² Ákos Moravánszky, *Competing Visions, Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867–1911*, Cambridge (Mass.), London (England) 1998, s. 309.





il. 2 Giovanni Lorenzo Bernini, Ekstaza św. Teresy, 1647–1652, kaplica rodziny Cornaro, Santa Maria Della Vittoria, Rzym, za: www2.kenyon.edu/Depta/Religion/Fac/Adler/Reln482 (on line: 30 marca 2007 r.)

uważani byli – zresztą niesłusznie – za potomków katarów. Skłonność do skrajnej prostoty odziedziczyliby zatem po swych protestanckich przodkach, a skrajnie racjonalistyczna architektura współczesna okazałaby się mieć religijne korzenie. Wzorce stworzonej przez Le Corbusiera architektury trafiły na podatny grunt u architektów zmęczonych profuzją detalu architektury historyzmu, a zafascynowanych światem wytworów techniki: gładkich jak walcowana stal, odindywidualizowanych i w pełni racjonalnych. Wzorce takiej architektury stały się już w latach dwudziestych XX wieku na tyle wpływowe, że musiały być uwzględniane nawet przez twórców architektury sakralnej. W obszarze religijnej tematyki formalne wzorce awangardowego modernizmu zyskały jednak całkowicie odmienną wymowę.

Rudolf Schwarz

Doskonałe rozwiązanie problemu włączenia nowych wzorców w świat architektury sakralnej przyniósł kościół Bożego Ciała projektu Rudolfa Schwarza w Aachen (Akvizgran) [il. 3-4]. Schwarz stworzył kościół w kształcie leżącego prostopadłościanu o gładkich i całkowicie białych elewacjach, ale uzyskanej wewnątrz nieludzkiej pustce nadał treści zaczerpnięte z dzieł teologicznych przyjaciela wspomnianej na początku św. Teresy, innego wielkiego hiszpańskiego mistyka – św. Jana od Krzyża. Zabieg огоłocenia duszy w drodze do Boga zobrażony został przez Schwarza właśnie za pomocą przerażającej pustki wnętrza kościoła w Aachen. Mamy tu do czynienia z ekstazą inną niż zmysłowa. Ze specyficznym stanem spustoszenia umysłu, który to stan pozwala na łaskę Bożej obecności. Zgodnie z nauką św. Jana dopiero w oczyszczonej z pamięci, pragnień i uczuć duszy może pojawić się ogień Bożej miłości. Zastosowana przez Schwarza pustka jest kondycją niezbędną dla aktu ekstazy, ale też formą, która ją umożliwia. Pustka jest umożliwieniem i kształtem aktu przeobóstwienia duszy. Św. Jan nie pozostawił wątpliwości, że może ona być spożytkowana przy kształtowaniu wnętrza modlitewnych, i twórcom kościołów wskazywał: „Niech to więc nie będzie miejsce przyjemne i rozkoszne dla zmysłów (jakiego niektórzy szukają), gdyż zamiast skupić ducha w Bogu znajdzie się rozrywkę, upodobanie i zadowolenie zmysłów. Toteż na modlitwę odpowiedniejsze jest miejsce samotne, a nawet surowe, gdyż wtedy duch mocny będzie się wzbijał ku Bogu”³.

Nagie ściany wnętrza kościoła w Aachen ukazują pustkę w szczególnie przykrym wydaniu. Budziły i budzą nieprzyjemne zaskoczenie i brak aprobaty. Mamy tu do czynienia z narzędziem psychicznej tortury, które ma odwracać od intelektualnych przyzwyczajęń i bezpośrednio kierować duszę ku rewirovi Boga. Schwarz do zrozumienia znaczenia dręczącej pustki dla poznania Boga doszedł przez świadomość niemożności sprostania przez artystę czy architekta zadaniu stworzenia przestrzeni, która w jakikolwiek sposób mogłaby być zapowiedzią przestrzeni kościoła niebiańskiego, a więc samego Boga. Co do budynku kościelnego, przynajmniej od średniowiecza istniało wyraźne przekonanie, że jest on symbolem świątyni najwyższej, i do czasów Schwarza nie budziło to zasadniczych wątpliwości. Schwarz nadal uznawał kościół ziemski za próg świątyni niebiańskiej, ale nie widział możliwości jakiegokolwiek jej zobrazowania. Jak napisał: „Co leży jednak po drugiej stronie, nie jest dostępne artyście. Jak ma on pokazać to, czego jeszcze nie widziało oko ludzkie? Świat pozostaje na progu i ot-



³ Jan od Krzyża, *Droga na Górę Karmel*, ks. III, 2, w: tegoż, *Dzieła*, Kraków 1986, s. 386.



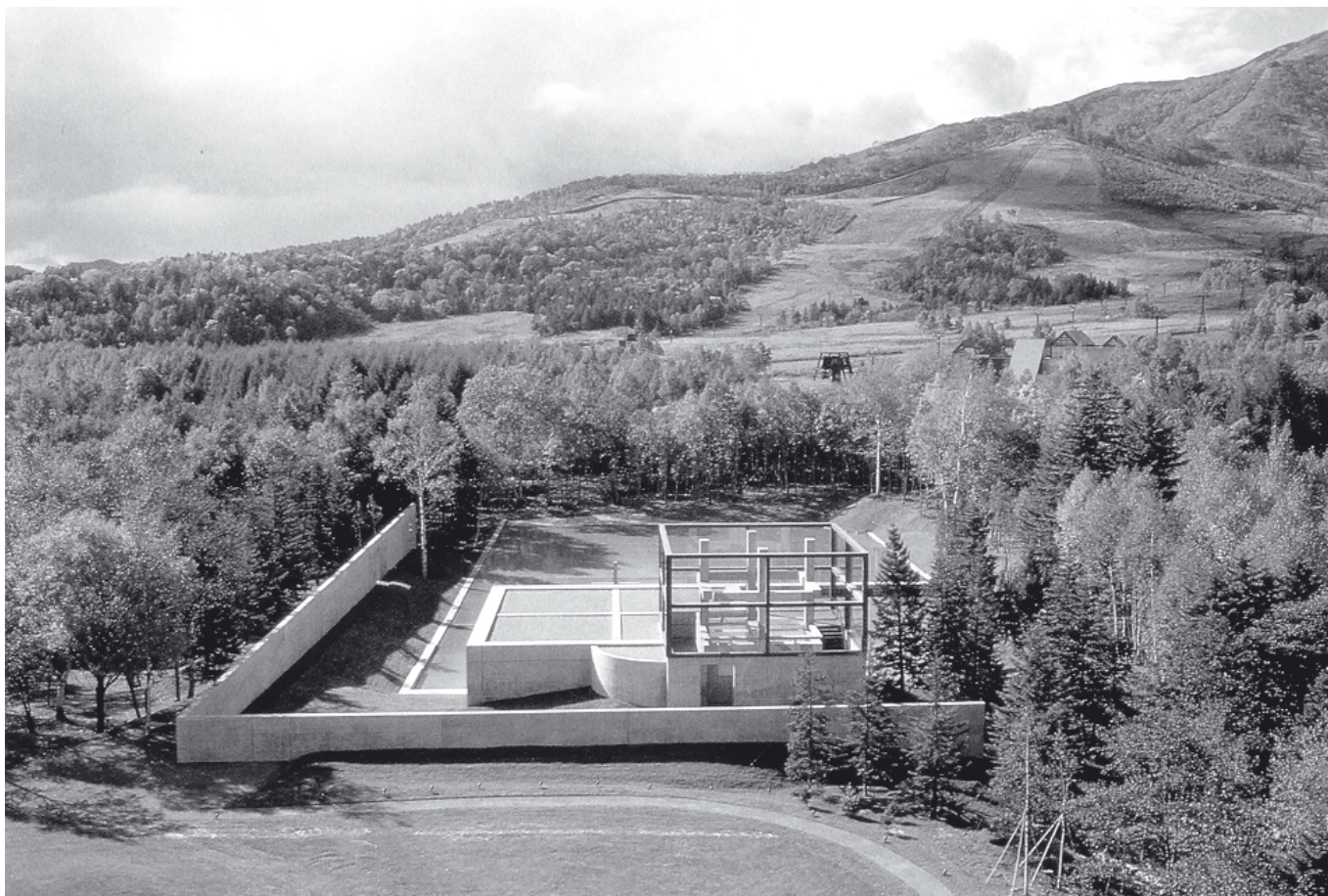
il. 3 Rudolf Schwarz, Kościół Bożego Ciała w Aachen, 1930, za: Richard Biedrzyński, *Kirchen unserer Zeit*, München 1958, fot. nr 18.

il. 4 Rudolf Schwarz, Kościół Bożego Ciała w Aachen, 1930, fot. Maciej Głowacki

wiera się... Tutaj artysta nie ma już nic do zaproponowania oprócz swojego niedomagania. Gdy jednak to czyni, wyznaje skończoność swoją i ziemi. Ta jego niezdolność staje się wielką wypowiedzią... Niedomaganie malarza czy architekta musi zostać w ich dziełach wmalowane i wbudowane... Zdaje mi się, że to udaje się tym lepiej, im wyraźniej pokazują oni swoje ubóstwo. W gruncie rzeczy są to drogi przemyślane, które *via negationis* poszukują w abstrakcji albo w kanonie sakralnym³⁴. Wyniosła i ogołocona przestrzeń wewnętrzna kościoła Bożego Ciała uczyniona została zaledwie przedsionkiem innej przestrzeni – przestrzeni inności, świata Boga, który jest *totus alius* – całkowicie inny. Kładąc nacisk na niedostępność Boga i jego głuche milczenie, Schwarz nie pozostawia odwiedzającego kościół bez nadziei, lecz kieruje go ku boskiej rzeczywistości drogą udręczenia człowieczej natury. Geometryczne formy i puste ściany czynią świat ziemski



⁴ Rudolf Schwarz, *Kirchenbau. Welt vor der Schwelle*, Heilderberg 1960, s. 24–26, cyt. za: Maciej Głowacki, *Rudolf Schwarz – architektura sakralna, ciągłość tradycji*, praca doktorska pod kierunkiem prof. Ernesta Niemczyka, Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 2006, s. 94–95. Koledze Głowackiemu bardzo dziękuję za udostępnienie jego niepublikowanej rozprawy.



il. 5 Tadao Ando, Kościół na Wodzie, 1988, Tomamu, Hokkaido, Japonia, za: Edwin Heatcote, Iona Spens, *Church Builders*, London 2000, str. 132

nieważnym i przezroczystym. Jak ujął to sam architekt: „Abstrakcyjna forma kieruje wstecz i właśnie w tej przezroczystości, która ujawnia schowaną z tyłu zasadę, leży wielkie i ascetyczne piękno. Ale ten prześwit nie pozwala przedmiotowi jawić się jako coś samodzielnego czy końcowo ważnego... Przezroczystość takiej formy powinna kierować spojrzenie ku treści, która ją wytworzyła, ku duchowi, który ją powołał i wypełnił”⁵. Istnieją zatem w świecie ziemskim środki, które stawiają człowieka na wprost źródła tego świata. W myśl poglądów Schwarza „nasz świat jest jednocześnie zamknięty, a jednak otwarty naprzeciw Boga. W naturalnym sensie jest skończony, a w duchowym otwarty... Te obrazy są dobre w tym, czego im brakuje; mogą one pomóc światu w swoim wyrzeczeniu... Jeśli one do przestrzeni dostępnej dodają inną, która jest nieprzekraczalna, do której jednak dojście mają wzrok, myśl i wszystkie bardziej bystre siły duszy, to wtedy można rozumieć je jako obraz „duchowej” otwartości wiecznej pustki. Wszystkie te podobieństwa chcą powiedzieć, że Bóg mieszka w pustce. Są udane na tyle, na ile tę pustkę zdołają przybliżyć ludzkiemu pojmowaniu”⁶. Otwartość pustki jest też narzędziem uwolnienia poznawczych zdolności człowieka, który jedynie mocą uwolnionego – co oznacza opustoszałego – umysłu są w stanie otworzyć się na Boga. Odwołując się do słów doskonale znanego Schwarzowi Mistrza Eckharta: „Najpotężniejszą modlitwą... i najgodniejszymi dziełami są te, które wpływają z uwolnionego umysłu... Wolny umysł potrafi wszystko... Wolnym



⁵ Rudolf Schwarz, *Wegweisung der Technik*, Braunschweig 1979 (I wyd. 1929), s. 51, 54, cyt. za: Głowacki, *op. cit.*, s. 95–96.

⁶ Rudolf Schwarz, *Vom Bau der Kirche*, Würzburg 1998, s. 71, cyt. za: Głowacki, *op. cit.*, s. 102–103.

umysłem jest ten, którego nic nie wprowadza w błąd i który nie jest przywiązany do niczego, który tego, co w nim najlepsze, w żaden sposób nie skrepował i który w niczym nie szuka swego, a raczej w pełni pogrążony jest w najukochańszej woli Boga i całkowicie wyrzekł się swego⁷. Porzucenie intelektualnych przyzwyczajęń zanurza duszę w bolesnym ubóstwie, pogrąża ją w ciszy i ciemności, do których nie jest ona przywykła. Sytuacja taka niczego pewnego nie przynosi, a jedynie przypomina o nadziei na przemianę. Wydaje się, że Schwarzwald, kształtując wnętrze kościoła *Corpus Christi* w oparciu o powyższe założenia, nie uwzględnił, że droga, którą podążyło kilku mistyków, nie była nigdy przeznaczona dla wielu. Wymaga ona nadzwyczajnego usposobienia, przygotowań i etapów przejściowych, a i tak pozostanie łaską darowaną nielicznym. Jest być może drogą pewną, lecz trudno dostępną. Stąd też kościół w Aachen zyskuje aprobatę w opiniach znawców, a zwykłym użytkownikom przynosi przykrość zgoła niemetafizyczną. Ukształtowanie podobne stosowne byłoby może dla karmelitańskiego klasztoru, ale nie wydaje się w pełni właściwe dla kościoła parafialnego. Z drugiej strony jest jednak przypomnieniem o najwyższym powołaniu każdej duszy.

Tadao Ando

O trafności przyznaniu pustce wysokiej pozycji w świecie religijnej ekstazy może świadczyć fakt, że w sposób zbliżony do ujęcia Schwarzwalda odniósł się do niej w swych dziełach sakralnych Japończyk – Tadao Ando. Jego nagie, betonowe katolickie kościoły w Ibaraki czy na górze Rokko w Kobe świadczą o identycznej pozycji pustki w tradycji japońskiej myśli religijnej. Specyficzną cechą tych budowli jest, iż przeznaczone są raczej dla indywidualnych modlitw niż zbiorowych obrzędów. Choć ogólna koncepcja jego prac częściowo tkwi w założeniach zachodniego modernizmu, to połączyła się ona z wieloma kategoriami tradycyjnej estetyki japońskiej. Właściwa modernizmowi kreacja form z przenikających się sześciennych kostek o gładkich i pozbawionych ozdób elewacjach złączona została przez artystę z nastawieniami właściwymi kulturze japońskiej i formami spotykanymi w japońskich ogrodach, domach herbacianych oraz świątyniach buddyjskich i shintoistycznych. Wizualne piękno dzieł Ando wspiera otwarta na paradoksy filozofia i dopiero poznanie tego wymiaru jego twórczości ułatwia zrozumienie sensu używanych przez niego form⁸. Modernistyczny elementarizm architekt połączył z powściągliwością i powstrzymaniem się od ujęć całościowych, pewnym niedokończeniem, które odpowiada pojęciu *wabi* i łączącym się z nim pojęciem *sabi*, kierującym skłonnością do skrywania ekstrawagancji za prostotą⁹. Mur, który osłania Kościół Na Wodzie tylko z dwóch stron i służy jedynie przedłużeniu drogi wejścia do kościoła, czy mlecznobiały tunel z mrożonego szkła o tym samym przeznaczeniu w kościele na górze Rokko w Kobe, mogą być przykładami zaskakujących rozwiązań o filozoficznych podstawach. Operowanie pustką jako kategorią mistyczną sięga – z jednej strony – do charakterystycznego dla niektórych modernistów łączenia elementarnych wartości estetycznych z metafizyką, a z drugiej strony jest pochodną nieosobowej istoty wielu wierzeń religijnych kultur Wschodu. Budowle sakralne Tadao Ando wręcz materializują stan medytacji czy kontemplacji, ale ich przesłania – z punktu widzenia chrześcijańskiej poprawności religijnej – mogą być uznane za nadto uniwersalne bądź panteistyczne (na przykład krzyż wyrastający z wody w Kościele na Wodzie czy



⁷ Mistrz Eckhardt, *Kazania i traktaty*, Warszawa 1988, s. 55.

⁸ Pham Thanh Hien, *Abstraction and Transcendence: Nature, Shintai and Geometry in the Architecture of the Tadao Ando*, Dissertation.com, 1998.

⁹ *Ibidem*, s. 154.

il. 6 Tadao Ando, Kościół na Wodzie, 1988, Tomamu, Hokkaido, Japonia, za: Heatcote, *op. cit.*, str. 132



krzyż utworzony przez światło w szczelinach ściany w Kościele Światła w Ibaraki). Podsumowaniem skłonności do uniwersalizacji religii jest tzw. Przestrzeń Medytacji wzniesiona w pobliżu siedziby UNESCO w Paryżu, betonowy cylinder z dwoma wejściami, oświetlony przez szczelinę w suficie, a zainspirowany rzymskim Panteonem.

Kościół na Wodzie usytuowany został w bukowym lesie na płaskowyżu centralnego masywu Hokkaido [il. 5-6]¹⁰. Obszar świątyni wydzielony został murem, którego boki tworzące literę L otaczają budynek od zachodniej i południowej strony. Do wejścia na teren kompleksu konieczne jest podążenie wzdłuż muru po zewnętrznej stronie, dojście do wąskiego wejścia i powrót po wewnętrznej stronie muru na tyły budynku kościelnego. Bez dosłowności powtórzony tu został rytuał ścieżki *sando*, typowej dla świątyni shintoistycznych. Separacja przypomina nastrój starych buddyjskich zespołów świątynnych. Kompozycję kościoła oparto o dwa przenikające się sześciany. Wyższy klocek składa się z betonowej podstawy, na której umieszczono szklany pawilon otaczający cztery krzyże skierowane w cztery strony świata. Zawiera on także klatkę schodową, która prowadzi do leżącego sześcianu zawierającego właściwy kościół. Po wejściu do jego wnętrza widz konfrontowany jest z szeroką szklaną ścianą, otwierającą widok na sztuczne jezioro, z którego wyrasta krzyż. Widok zamyka ściana bukowego lasu, powyżej którego widoczne są malownicze wzgórza. Ciemne wnętrze kościoła poszerzone zostało na przyrodę, sugerując związek między sakralnością wyodrębnionego miejsca i całego świata. Tadao Ando uczynił ścianę odsuwającą, przez co całkowicie zatarta została granica między przestrzeniami kościoła i przyrody. Każdy architektoniczny gest w tym dziele, silniej niż w rozwiązaniach europejskich, nasycony jest archaiczną symboliką sakralną. Dotyczy to zwłaszcza krzyża złączonego z wodą – źródłem życia i nieogarnionym żywiołem. Pudłowata architektura – nie będąc sama zbyt wielomówna – pozwala przemawiać naturze. Geometryczne kształty, wypreparowane przez ludzki rozum, pochłaniane są przez nieskończenie bogatszą w formy przyrodę.



¹⁰ [ba], *Chapel sur la mer a Hokkaido*, „L'Architecture d'aujourd'hui”, 255, 1988, s. 54–55; Tadao Ando, *Chapel on the Water, Hokkaido, Japan*, „GA Document”, 1989, s. 78–87; Tadao Ando, *Kapelle auf dem Wasser*, „Kunst und Kirche”, 2, 1993, s. 86–87; Edwin Heatcote, Iona Spens, *Church Builders*, London 2000, s. 133.

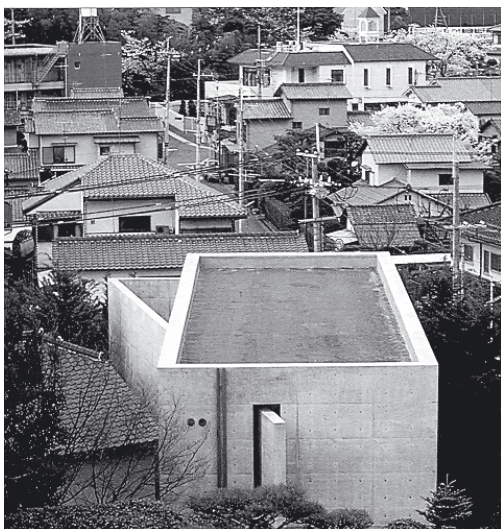
Siły i zjawiska przyrody złączone zostały z chrześcijańskim sacrum także w niewielkiej kaplicy na górze Rokko w Kobe [il. 7]¹¹. Budowla dostępna jest po pokonaniu długiej drogi, na którą składają się mostek, ścieżka, schody, podesty i na końcu długi szklany tunel wypełniony mlecznobiałym światłem. Szklany pasaż nie prowadzi jednak bezpośrednio do kościoła, lecz przebiega obok niego, mija go i kończy się widokiem na zieleni i las, porastające opadające zbocze. Trzeba skrócić pod kątem 90° i zejść po kilku schodkach, by ponownie, skręciwszy pod kątem prostym, stanąć przed wejściem do kościoła. Po przejściu strefy wejściowej znowu należy zstąpić po kilku schodach do niewielkiego wnętrza kaplicy. Droga do kościoła zorganizowana została więc w dwóch przeciwnych kierunkach, a budowla okazuje się być zagłębiona we wzgórzu. Zakłute w prostocie ekstrawagancje nie są odczuwane, gdy pielgrzymią trasę pokonuje się bez zbędnego pośpiechu. Mamy zatem do czynienia z architekturą, która jest modlitwą. We wnętrzu w duże okno po lewej stronie wprowadzono podział o kształcie krzyża, przez który widać pokryte trawą zbocze. Tak jak w Kościele na Wodzie ciemne wnętrze otwiera się na krzyż odcinający się na jaśniejszym tle przyrody. W prawym rogu ściany ołtarzowej umieszczono długą i wąską pionową szczelinę, przez



il. 7 Tadao Ando, Kaplica na górze Rokko, 1986, Kobe, Japonia, za: Heatcote, *op. cit.*, str. 128



¹¹ Heatcote, Spens, *op. cit.*, s. 129–133.



il. 8 Tadao Ando, Kościół Światła, 1989, Baraki, Osaka, Japonia, Heatco-te, *op. cit.*, str. 134

il. 9 Tadao Ando, Kościół Światła, 1989, Baraki, Osaka, Japonia, Heatco-te, *op. cit.*, str. 135

którą wpada do wnętrza udratyzowane światło. Silne światłocieniowe efekty są pełnoprawnym składnikiem budowli obok jej bardziej materialnych, głównie betonowych podstaw. Sacrum chrześcijańskie i cudowność natury, światło i beton ukazane są nie jako głęboko przeciwstawne, ale pozostające w zgodzie i dynamicznej jedności.

Złączenie światła i boskości, znane w wielu starożytnych religiach, a ważne także w chrześcijaństwie, jest głównym motywem artystycznym Kościoła Światła w Ibaraki [il. 8-9]¹². Skromny betonowy klocek kościoła wciśnięty został w narożnik mieszkalnej dzielnicy na przedmieściach Osaki i nic na zewnątrz nie zapowiada efektów, jakie uzyskane zostały w jego wnętrzu. Przez wycięty w ścianie ołtarzowej wąski otwór w kształcie krzyża wpada światło, które silnie kontrastuje z ciemnym wnętrzem. Zmienność natężenia światła, zależna od pór roku i dnia, tylko intensyfikuje uwagę, jaką skupia na sobie świetlny krzyż. Niezwykle prosty zabieg pozwolił na osiągnięcie efektu przekonującego swymi wartościami symbolicznymi. Prawdopodobnie najmocniej wśród wszystkich sakralnych dzieł Tadao Ando zjawisko przyrody posłużyło symbolizowaniu chrześcijańskiej świętości. Wnętrze zostało dodatkowo udratyzowane przez przecięcie kościoła wolnostojącą ścianą, która boczną elewację przesywa pod kątem 15° i wychodzi na zewnątrz przez ścianę tylną. Ściana komplikuje wejście do kościoła, które to rozwiązanie także niepozbawione jest wartości alegorycznych.



¹² *Ibidem*, s. 135; James Brogan (i in.), *Light in architecture*, „Architctural Design” (= „AD Profile”, 126), 67, 1997, s. 26-31; Tadao Ando, *Chapel on the Water; Chapel with the Light*; *Architects: Tadao Ando & Associates*, „Japan Architect”, 64, 6, 1989, s. 6-19.



Właściwie ekstazy naruszenie zwykłego odnoszenia się do świata występuje w dziełach Ando w łagodnej, medytacyjno-kontemplacyjnej postaci. Zamiast gwałtownych przejawów udręki czy miłości mamy tu do czynienia z nakierowaniem ku przeżyciu jedności świata i poznaniu nieznannej ożywiającej go siły. Zewnętrznym wyrazem pewnej bolesności kreowanej sytuacji jest jedynie surowy beton budowli Tadao Ando, ale gruntowne wykorzenienie z powszedniości możliwe jest także przy użyciu bardziej tradycyjnych materiałów. Dowodzi tego pochodząca z roku 1988 drewniana kaplica św. Benedykta w Sumvitg (Gryzonia, Szwajcaria) [il. 10-11], projektu Petera Zumthora, która mimo wielkiej różnicy kultur oparta została na niemal identycznych założeniach ideowych¹³. W teorii Zumthora architektura stanowi projektowanie granic pustki w sposób, który porządkuje emocje i znaczenia. W wymienionym dziele – mimo jego prostoty – zachowano treści związane z kościołem chrześcijańskim, a wewnątrz we właściwy sposób służy tak indywidualnej modlitwie, jak świętym obrządkom. Wszelkie jednoznaczne nawiązania do tradycyjnych postaci religijności chrześcijańskiej nie usuwają jednak podejrzania, iż obaj autorzy łączą owe tradycje z podejściem, które można określić jako panteistyczne. Ando i Zumthor szukają świętości w opracowywanym miejscu, wciągają w tworzony nastrój także wartości krajobrazu, a jako bezpośredni przejaw bytu transcendentnego ukazują światło w jego udratyzowanych postaciach. Chociaż motywy te występowały wcześniej w kościołach chrześcijańskich, to nie są zgodne z głównymi przesłaniami tej religii. W ich pierwotności czy archaiczności tkwi jednak olbrzymia siła zdolna skutecznie naruszać naszą przytomność i wytrącać ze zwyczajowych przekonań. Wzbudzony przez to niepokój niemal natychmiast zalewa jednak falą łagodnego ukojenia, objawiająca poczucie odzyskanej równowagi z wewnętrznymi siłami świata.

il. 10 Peter Zumthor, kaplica św. Benedykta, 1988, Somvix, Szwajcaria, za: Wolfgang Jean Stock (red.), *Europäischer Kirchenbau 1950–2000*, München 2002, str. 178

il. 11 Peter Zumthor, kaplica św. Benedykta, 1988, Somvix, Szwajcaria, za: Stock, *op. cit.*, str. 181



¹³ [ba], *Kath. Kapelle Sogn Benedetg, Somvix/Graubünden*, „Kunst und Kirche”, 1, 1990, s. 13–13; **Fabrizio Brentini**, *Vom neuen Grundriss zum Gesamtkunstwerk. Kirchenbau in der Schweiz nach dem Zweiten Weltkrieg*, w: *Europäischer Kirchenbau 1950–2000*, red. **Wolfgang Jean Stock**, München, Berlin, London, New York 2003, s. 178–181 i 188–191; **Fabrizio Brentini**, *Bauen für Kirche. Katholischer Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in der Schweiz*, Luzern 1994, s. 257–260.

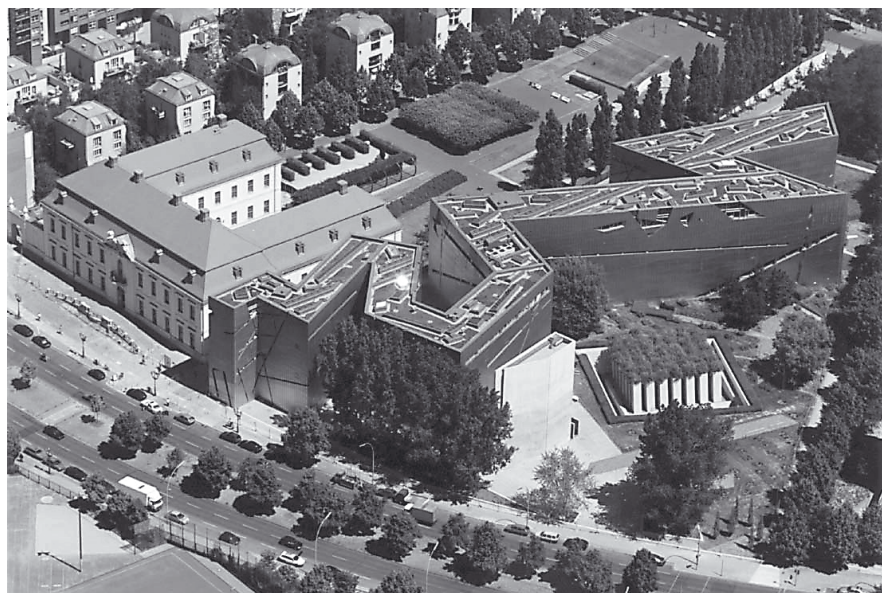


¹⁴ **Daniel Libeskind**, *Between the lines: Extension to the Berlin Museum, with the Jewish Museum*, „Assemblage”, 12, 1990, s. 18–57; **Elke Dorner**, *Daniel Libeskind: Jüdisches Museum Berlin*, Berlin 1999; **Arie Graafland**, *No picture please: The Work of Daniel Libeskind and Barnett Newman*, w: tegoż, *Architectural Bodies*, Michael Speaks (red.), Rotterdam 1996, s. 101–110; **Marco De Michelis**, *The Jewish Museum, Berlin*; *Architects: Daniel Libeskind*, „Domus”, 820, 1999, s. 32–41; **James S. Russell**, *Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin speaks to history that is both rich and tragic*, „Architectural Record”, 187, 1999, s. 76–91; **Daniel Libeskind**, *Between the lines: Jewish Museum of the Berlin Museum*; *Architect: Daniel Libeskind*, „Archithese”, 19, 5, 1989, s. 62–68; **Jarosław Lubiak**, *Pustka i nadzieja pamięci. Muzeum Żydowskie w Berlinie*, [w:] *Daniela Libeskinda Muzeum Żydowskie w Berlinie w fotografii Andrzeja Grzybowskiego*, katalog wystawy, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2005, s. 11–23.

Daniel Libeskind

Sekwencja siedmiu pustych pomieszczeń tworzy strukturę Muzeum Żydowskiego w Berlinie, udostępnionego dla zwiedzających w 1999 roku [il. 12-13]¹⁴. W założeniu nowy budynek miał być zaledwie skrzydłem dla zbiorów Działu Żydowskiego Muzeum Berlińskiego, do realizacji wybrano jednak projekt Daniela Libeskinda, który rozwinął dzieło do rozmiarów architektonicznego pomnika historii berlińskich Żydów. Ponieważ w dziejach żydowskich mieszkańców Berlina zagłada była wydarzeniem najważniejszym, budowla naznaczona została próbą wyrażenia tego właśnie dziejowego przełomu. W konsekwencji zrealizowany budynek przyjęto określać jako Muzeum Holocaustu i odnosić do losu całego narodu żydowskiego w czasach faszyzmu. W 1933 roku w Berlinie mieszkało 160 000 Żydów, co stanowiło jedną trzecią całej żydowskiej społeczności w Niemczech. Ich wkład w rozwój stolicy Niemiec był ogromny, a ich wymordowanie katastrofą, która rozerwała historię. Libeskind postawił przed sobą zadanie upamiętnienia losów żydowskich obywateli Berlina, które zawierało w sobie poważną sprzeczność. Po pierwsze, wydarzenia, które przekracza ludzką zdolność pojmowania, nie można również przedstawić. Z kolei przedstawienie nieadekwatne, zwłaszcza takie, które odwoływałoby się do zwykłego smutku po utraconych, przesłaniałoby tragedię tysięcy i milionów wymordowanych ofiar. Jednocześnie ta tragedia musiała zostać upamiętniona i zrelacjonowana. Libeskind wybrał do tego celu budynek zawierający opustoszone pomieszczenia o niespotykanych kształtach, niekiedy nawet niedostępne dla zwiedzających. Wędrowanie po muzeum utrudnia jego dezorientujące rozplanowanie i brak oparcia dla zrozumienia zamiarów architekta. Zagłada pozostawiła po sobie pustkę niemożliwą do zapełnienia, pustkę, która trwa, gdyż nigdy nie przyjdą na świat potomkowie zamordowanych mieszkańców. Pustka, którą obudował Libeskind, ma dręczący charakter, a wieża Holocaustu – ukształtowana jako wysoki szyb z surowego betonu – przypomina wręcz miejsca kaźni. Zwiedzający muzeum mogą wprost doświadczyć śmiertelnej pustki, jaką napiętnowane jest miasto zgładzonych obywateli. Wnętrza opróżnione zostały również ze znaczeń, nie opowiadają historii zbrodni, lecz dręczą

il. 12 Daniel Libeskind, Muzeum Holocaustu, 1999, Berlin, za: aliciapatterson.org/APF2001/Klein/Klein18.jpg (on line: 30 marca 2007 r.)





il. 13 Daniel Libeskind, Muzeum Holocaustu, 1999, Berlin, za: internet

głuchą otchłanią, która bezpowrotnie pochłoneła ludzkie istnienia. Pustka bez oparcia przeżywana jest przez zwiedzających jak bezpośrednie zagrożenie i narusza poczucie orientacji w świecie. Najsilniej może to być odczute w przestrzeni określonej jako Ogród Wygnania, gdzie na pochyłym gruncie umieszczono czterdzieści dziewięć lekko odchylnych od pionu betonowych słupów. Przebywanie między nimi czysto fizjologicznie zakłóca zmysł równowagi, ale wzbudza także gwałtowny niepokój odosobnienia, wyobcowania czy porzucenia. Każda z odmian pustki, z jaką obcować można w Muzeum Holocaustu, ujawnia swą paradoksalną właściwość polegającą na możliwości jej wypełnienia. Pustki w dziele Libeskinda nie są wyłącznie negacją, lecz także otwartością, uwalnianiem i tworzeniem. Separujące od wszelkiej normalności pustki są jednocześnie miejscami nadziei, bowiem udręka zadawana podczas ich przemierzania wiąże się z nieskrywanym celem silnego kierowania duktem nowo pisanej historii.

Peter Eisenman

Pustka, która stała się głównym motywem dzieła Libeskinda, określana była przez niego angielskim terminem *void*, a niekiedy – dużo rzadziej – niemieckim słowem *die Leere*. Libeskind mówił zatem właściwie o próżni. Z kolei w Pomniku Pomordowanych Żydów Europy w Berlinie, dziele Petera Eisenmana, pustka przybrała postać szeregu braków [il. 1, 14]. W zasobie możliwości metaforycznego obejmowania pustki znalazły się wcześniej – głównie w dziełach mistyków – określenia nocy, pustyni czy obłoku. Eisenman sięgnął do jeszcze innej możliwości, inspirowanej w pewnej mierze derridiańską koncepcją „obecności nieobecności”. Jego dzieło to zestaw braków czy może nieobecności takich rozwiązań jak: zrozumiałość znaków, poczucie stabilnego kontaktu z otoczeniem czy celowość rzeczywistej i mentalnej drogi przez pomnik. Te wybitnie filozoficzne kwestie wymagają dokładniejszego przedstawienia.

Zamysł wybudowania Pomnika Pomordowanych Żydów Europy w Berlinie pojawił się w 1989 roku, jednak wskutek niezliczonych dyskusji dzieło odsłonięte zostało dopiero w maju 2005 roku¹⁵. Kontrowersje wokół pomnika nie spowodowały na szczęście wyboru do realizacji dzieła banalnego, przeciwnie, wybrano dla pomnika formę wyjątkowo trudną i inspirowaną rzadko akceptowaną filozofią dekonstrukcji. Pomnik składa się z 2711 betonowych bloków, pustych wewnątrz. Wszystkie mają prostokątne podstawy o wymiarach 95 cm na 238 cm. Ustawione zostały na pochyłym terenie, a ich wysokość jest zróżnicowana od kilku centymetrów do prawie pięciu metrów. Bloki są lekko odchylone od pionu w zakresie od pół do dwóch stopni. Szeregi bloków nie biegną po liniach prostych, lecz lekko zbaczają. Między blokami znajdują się przejścia o szerokości 95 centymetrów, skłaniające do samotnego przechodzenia między nimi. Trakty między blokami wyłożone zostały kostką brukową.

Z opisu wyraźnie wynika, że dzieło nie jest zwyczajnym pomnikiem. Już podstawowy kształt naznaczony jest brakiem łączności ze zwyczajowymi formami upamiętnienia. Wielka masa betonowych słupów usilnie próbowała być kojarzona z macewami na żydowskim cmentarzu czy równo stojącymi barakami obozów koncentracyjnych, lecz takie osławiające zabiegi zaprzeczają intencjom dzieła. Wielka czarna dziura w centrum Berlina, w pobliżu Bramy Brandenburskiej, Reichstagu i Tiergarten nie jest też symbolem unicestwionych istnień. Semantyczna pustka nie odnosi się do próżni po nieobecnych i ledwie częściowo stanowi zabieg uobecnienia nieobecności. Asemantyczność dzieła nie reprezentuje też modernistycznych skłonności do form abstrakcyjnych. Usprawiedliwienie formy głoszące, że niewyobrażalnej zbrodni dokonanej na Żydach nie da się przedstawić w zwykły narracyjny sposób, podobnie nie czyni dzieła zrozumiałym, choć daje temu początek. Niewątpliwie pomnik odchodzi od tradycji pomników opatrzonych tablicami czy przedstawieniami figuralnymi. Odchodzi też od młodszych tradycji pomników o formach abstrakcyjnych, acz nasyconych określoną symboliką. W pomniku Eisenmana nie ma też znaków w rodzaju Gwiazdy Dawida czy wrytych w płytach nazwisk¹⁶. Pomnik jest semantycznie oczyszczony, co jest dla rozumu sytuacją niezwykłą i niewygodną. Dopiero przechodzenie korytarzami pomiędzy coraz wyższymi słupami odsłania sens dzieła. Nierówny teren, odchylone od pionu bloki i zbaczające ścieżki pozbawiają orientacji. Spacer nasycy się atmosferą labiryntu i strachem przed sytuacją bez wyjścia. Szerokość



¹⁵ Detaliczna historia dyskusji nad pomnikiem zawarta została w pracy: **Ute Heimrod, Günter Schlusche, Horst Sefrens** (red.), *Der Denkmalstreit – Das Denkmal? Die Debatte um das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“*. Eine Dokumentation, Berlin 1999; por. także: **Michael Schmitz**, *Ein Deutsches Denkmaml. Das Holocaust-Denkmal im Brennpunkt deutscher Erinnerungspolitik*, „Archiv für Kulturgeschichte”, t. 87, z. 1, s. 163–193.

¹⁶ **Peter Eisenman**, *Holocaust Memorial*, Berlin, „A+U”, 4, 2000, s. 52; **Anna Kołtuńska**, *Dekonstrukcja w twórczości Petera Eisenmana*, praca licencjacka pod kierunkiem dra **Cezarego Wąsa**, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2006, s. 24–29.



dróg pozwala przebywać w nich tylko pojedynczym osobom, a wysokość i gęstość słupów odcina od całego otaczającego świata. Samotność i odcięcie nieuchronnie wywołują wrażenie zaszczucia i znalezienia się na jednokierunkowej drodze ku śmierci. Doświadczenie rodzi poznanie losu tych wszystkich, którzy – choć w nieskończonej liczbie – to jednak umierali samotnie. Pomnik rodzi się w duszy wędrowca i tam jedynie może być odnaleziony ślad po umarłych. Bez indywidualnego przeżycia wszelkie pomniki okazują się być pustymi rytuałami. Pomnik stworzony przez Eisenmana mówi jednak także o drodze bez celu, a więc o takiej, na której nie znajduje się odpowiedzi. W ostateczności zatem poddaje w wątpliwość sensowność zawartego w nim przekonania, że indywidualne przecucie śmierci jest właściwym sposobem zrozumienia Zagłady. Wartością decydującą pozostaje zatem zawieszenie między poznaniem i niepoznaniem, najbardziej uczciwie opisujące pozycję jednostki wobec relacjonowanej tragedii.

il. 14 Peter Eisenman, Pomnik Pomordowanych Żydów Europy, 2005, Berlin, za: internet

Zakończenie

Wizualnie formy pustki u czterech architektów są do siebie podobne. Bliższe poznanie ich filozoficznych zapatrywań ujawnia jednak głębokie różnice wewnętrznych sensów posłużenia się pustką. Cztery różne sposoby odniesienia się do pustki są jednocześnie przejawem przemian w XX-wiecznej religijności. Rudolf Schwarz zakorzenił pustkę we właściwym katolicyzmowi tradycyjnie pojmowanym bycie transcendentnym. Tadao Ando uniwersalizował świętość i w kościołach katolickich łączył ją z wątkami panteistycznymi i nastawieniami typowymi dla japońskich tradycji religijnych (zwłaszcza shintoizmu). Ukazywana przez niego pustka to składnik postawy kontemplacyjnej otwierającej na nieosobowe *sacrum*. W dziełach Japończyka świętość jest bardziej immanentna światu niż wobec niego transcendentna. Pustka zastosowana przez Daniela Libeskinda i Petera Eisenmana, inspirowana w pewnej mierze przywołaną przez Jacquesa Derridę platońską koncepcją miejsca ($\chi\omega\rho\alpha$), dystansuje się od wszelkiego transcendentalizmu. Zrywająca z narracyjnością asemantyczna pustka jest wyrazem postawy antymetafizycznej. Obaj architekci, podobnie jak ich filozoficzny preceptor, odlegli są od jakiegokolwiek postaci religijności, a prezentowana przez nich pustka prowadzić ma do poznania niezakorzenia człowieka w jakimkolwiek bycie ostatecznym. Tajemnica nie istnieje poza światem ani w jego głębi, lecz jest samym światem, jego powierzchnią. To, co łączy wszystkich czterech twórców, to wola gwałtownego naruszenia u odbiorcy poczucia orientacji w świecie i jednocześnie zapewnienia mu momentalnego poznania tajemnicy jego istnienia. W odniesieniu do Libeskinda i Eisenmana pojawia się jednak niespodziewane pytanie: czy filozoficzne mówienie o braku podstawy świata nie jest po prostu nowym imieniem Boga we współczesności? Czy nie jest – choćby w części – właściwym mistykom zwróceniem się ku jego całkowicie innej, niepoznawalnej naturze?

dr Cezary Wąs

Kustosż Muzeum Architektury we Wrocławiu, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Zajmuje się historią architektury współczesnej.