

il. 1 Kaplica w Ronchamp, trzy wieże.
Fot. M. Trimble



¹ Ch. Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, tłum. M. Biegańska, Warszawa 1982. Interpretacją osoby architekta poświęcił autor ostatni rozdział, s. 191–207.

² Pierwszą poważniejszą zmianę ujawniającą poglądy Le Corbusiera odnotować można wraz z publikacją jego 322 listów zredagowanych przez Jeana Jengera, długoletniego prezesa Fondation Le Corbusier – zob. *Le Corbusier, Choix de lettres, sélection, introduction et notes par J. Jenger*, Basel 2001; tu chociażby list do matki z 31 X 1940, s. 272. Jednak dopiero monografia Webera dała drobiazgowy obraz idiosynkrazji architekta – zob. *N. F. Weber, Le Corbusier. A live*, New York 2008. Weber opisał zarówno pierwotne sympatie architekta do komunizmu i jego wizytę w ZSRR w 1928 r., jak i wizytę w Rzymie w czerwcu 1934 (i niespełnione życzenie bycia przyjętym przez Mussoliniego), a także późniejszą współpracę z rządem Vichy czy wyrażony w wyżej wspomnianym liście do matki zachwyt nad Hitlerem.

Wstęp

Zarówno sama postać, jak i spora część dzieł Le Corbusiera nastrożają wielu trudności interpretacyjnych. Osobliwy charakter architekta wzbudzał zastanowienie nawet u jego wielbicieli¹. Skłanianie się ku niektórym nurtom politycznym, zwłaszcza ku faszyzmowi i komunizmowi, było chętnie pomijane i bagatelizowane nawet w obszernych biografiach architekta². Z kolei poświęcana temu uwaga, podobnie jak w przypadku dyskusji nad znaczeniem nazizmu w filozofii Heideggera, nie doprowadziła do zadowalających wniosków. Twierdzenia, że istnieją w twórczości Le Corbusiera wątki totalizujące, które czyniły go szczególnie skłonny do współpracy z reżimami totalitarnymi, nie uwzględniają ani jego zainteresowania syndykalizmem, ani złożoności jego artystycznych poczynań. Jednak żadna kwestia związana z działalnością Le Corbusiera nie jest równie niejasna, jak zagadnienie źródeł form i treści kaplicy w Ronchamp. Przynależy ona do ogólniejszej problematyki zwrotu w twórczości Le Corbusiera. Zwrot ów, chociaż rozpoczęty już w latach 30. XX w., bardziej znaczący stał się w latach 40. i 50. Architektoniczne „słownictwo” Le Corbusiera nawiedziły wówczas niezliczone formy krzywoliniowe (lub wynikiłe z przenikania form krzywoliniowych z prostoliniowymi), a ikonografia dzieł plastycznych wypełniła się motywami zwierząt (np. byka czy ptaka) i stworzeń mitologicznych (jak syreny czy kobiety z rogami byka), nagimi bądź nietypowo ubranymi kobietami (np. zakapturzonymi) oraz całym szeregiem motywów czysto własnych (jak wizerunek otwartej dłoni czy krzyżujących ust). Odmienność tych form i motywów od stosowanych przez Le Corbusiera w okresie purystycznym wzbudziła ogólniejszą dyskusję nad stosunkiem jego późnej twórczości do racjonalizmu.



Znana czy nieznana?

Kontrowersje wokół interpretacji kaplicy w Ronchamp

Cezary Wąs





³ Stirling uznał zachwyty nad kaplicą za nietrwały i przewidywał, że gdy opadną emocje, ujawni się jej brak zakorzenienia w racjonalnym namyśle. Zob. J. Stirling, *Ronchamp and the Crisis of Rationalism*, „Architectural Review” 1956, nr 711, s. 155–161 (przedruk: „Architectural Review” 1992, nr 1150, s. 62–67); N. Pevsner, *The Penguin Dictionary of Architecture*, Middlesex 1966, s. 130–131. Tenże autor w kolejnym wydaniu *An Outline of European Architecture* określił Ronchamp jako „szczególnie dyskusyjny pomnik nowego irracjonalizmu” (Harmondsworth 1960, s. 698–699).

⁴ Polemikę poprzedził artykuł E. N. Rogersa *Il metodo de Le Corbusier e la forma della „chapelle de Ronchamp”, „Casabella”* 1955, nr 207, s. 2–6; *Lettera polemica di G. C. Argan e risposta di Rogers, „Casabella”* 1956, nr 209, s. 1–4. Na ten temat zob. także: A. Tzonis, *Le Corbusier. The Poetics of Machine and Metaphor*, London 2001, s. 176.

⁵ S. Cohen, S. Hurtt, *The Pilgrimage Chapel at Ronchamp. Its Architectonic Structure and Typological Antecedents*, „Oppositions” 1980, nr 19/20, s. 156.

⁶ Por. przyp. 5.

⁷ A. Tzonis, op. cit.; Ch. Pearson, *Le Corbusier and the Acoustical Trope: An Investigation of Its Origins*, „Journal of The Society of Architectural Historians” 1997, 56, nr 2, s. 168–183.

⁸ Początkiem była niepublikowana praca doktorska (R. A. Moore, „Le Corbusier and the »mécanique spiriteulle«: An investigation into Le Corbusier’s architectural symbolism and its background in Beaux Arts Design”, Maryland 1979), która stała się punktem wyjścia dla artykułu (*idem*, *Alchemical and Mythical Themes in the Poem of the Wright Angle, 1947–1965*, „Oppositions” 1980, nr 19/20). Ponadto zob. przede wszystkim: R. Coombs, *Mystical Themes in Le Corbusier’s Architecture in The Chapel Notre-Dame-du-Haut at Ronchamp. The Ronchamp Riddle*, Lewiston-Queenston-Lampeter 2000.

⁹ F. Samuel, *Le Corbusier. Architect and Feminist*, Chichester 2004. Publikację poprzedziło wiele studiów, w tym m.in.: *eadem*, *The Representation of Mary in Architecture of Le Corbusier’s Chapel at Ronchamp*, „Church History” 1999, 68, nr 2, s. 398–416 oraz *eadem*, *A Profane Annunciation: The Representation of Sexuality at Ronchamp*, „Journal of Architectural Education” 1999, 53, nr 2, s. 74–90.

¹⁰ J. Alford, *Creativity and Intelligibility in Le Corbusier’s Chapel at Ronchamp*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1958, 16, nr 3, s. 302. D. Pauly, *Ronchamp – lecture de d’une architecture*, Paris 1980, s. 133. W latach 60. XX w. kaplicę w Ronchamp z neolitycznymi grobowcami zestawiał także Sigfried Giedion w nowszych wydaniach swej książki – zob. S. Giedion, *Space, Time, and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Cambridge, Mass. – London 1962. W wydaniu 14 – z 2002 r. – odnoszącym się do tzw. wydania 5 zob. s. 577, il. 344a i 344b, oraz s. 578. Źródłem kaplicy w megalitycznych grobow-

James Stirling oraz Nikolaus Pevsner właściwie nie mieli wątpliwości co do jej antyintelektualizmu i swego krytycznego stosunku wobec nowej postawy Le Corbusiera³. Podobny ton przeważał w dyskusji, jaka miała miejsce na początku 1956 r. na łamach „Cassabelli” między historykiem sztuki, Giuliem Carlem Arganem, a architektem i redaktorem czasopisma, Ernestem Nathanem Rogersem⁴. Rogers wprawdzie pozytywnie ocenił wyjście poza racjonalizm i danie wyrazu indywidualnej ekspresji, ale jego oponent widział w tym atak na dorobek Oświecenia i podważanie wiary w fundamentalną utopię świata zachodniego. Kapryśna forma, teatralna przestrzeń, hipnotyczne światło i religijne przeznaczenie Rogers uznał za niewybaczalne błędy. Obecnie, co wydaje się dość paradoksalne – nawet po odkryciu gnostyckich źródeł nowej metaforyki – wielu uczonych na nowo eksponuje racjonalistyczne wartości dzieł architekta z lat powojennych. W sięganiu do archaicznych czy religijnych źródeł, tak jak w kreacyjnej pasji czy wykorzystaniu emocji, widzą oni komponenty postawy racjonalnej⁵.

Nowsze badania dotyczące kaplicy można podzielić na cztery grupy: **analiz konstrukcji**, w której autorzy skupiają swoją uwagę na rozwoju formalnych motywów twórczości Le Corbusiera (do tej grupy należy m.in. artykuł Stuarta Cohena i Stevena Hurtta⁶), **metaforyczną**, analizującą używane przez architekta zwroty w rodzaju „wizualna akustyka” czy „akustyka krajobrazu” (do tej grupy zaliczyć można książkę Alexandra Tzonisa czy artykuł Christophera Pearsona⁷), **alchemiczną**, badającą także wątki gnostyckie (gdzie wymienić trzeba publikacje Richarda Allea Moore’a i książkę Roberta Coombsa⁸), i w końcu także **feministyczną**, reprezentowaną przede wszystkim przez publikację Flory Samuel⁹.

Takie uszeregowanie opiera się na wyborze pomijającym wiele innych wątków, w tym m.in. podobieństwa kaplicy do megalitycznych grobowców (o czym już w latach 50. XX w. pisał John Alford) czy inspiracje czerpane z architektury regionu M’Zab w Algierii, w tym zwłaszcza z meczetu Sidi Brahim w El-Etteuf (o czym wspominała Danièle Pauly)¹⁰. Równie interesujące są zbieżności niektórych motywów figuralnych czy sposobów komponowania przestrzeni przez Le Corbusiera z podobnymi formułami w malarstwie surrealistów¹¹. Nie zostały także uwzględnione argumenty Jencksa na rzecz uznania kaplicy w Ronchamp za dzieło postmodernistyczne¹². Wymienione wątki pominięto, ponieważ pojawiły się akcydentalnie i nie reprezentują obszerniejszych wypowiedzi.

Analizy wątków konstrukcyjnych

Najbardziej podstawowym źródłem kompozycji kaplicy w Ronchamp są wrażenia, jakie odniósł Le Corbusier podczas zwiedzania Akropolu w 1911 r. (miał wtedy 24 lata). Szkice z sierpnia 1911 r. oraz fragmenty opublikowanego dopiero w 1966 r. dziennika *Le Voyage d’Orient* dają obraz tego, jak „oszołomiony i wstrząśnięty” był architekt widokiem wzgórza, jego budowli i krajobrazu¹³. Jak ujął to William J. R. Curtis: „Partenon dał mu mignięcie nieuchwytnego absolutu, które stale go na-

wiedza¹⁴. Z emfazą sformułowany zwrot Curtisa może być przetłumaczony na szereg konkretnych spostrzeżeń odnoszących się do interpretacji ateńskiego wzgórze w architekturze Le Corbusiera. Pierwsze z nich dotyczy uwzględniania związku architektury z krajobrazem, polegającego na czynieniu jej echem horyzontów, a zarazem siłą, która pozwala, by otoczenie mogło zostać zauważone. We wspomnianym dzienniku Le Corbusier zanotował: „Świątynie są racją dla tego krajobrazu”¹⁵. Wrócił do tego w *Vers une architecture* z 1923 r., gdzie stwierdził: „Grecy na Akropolu postawili świątynie [...], rysując wokół nich bezludny krajobraz i zbierając go w kompozycję”¹⁶. Opisujący związek krajobrazu i architektury wyrażał się wielokrotnie w metaforach akustycznych: zarówno w dzienniku, jak później w *Vers une architecture* ich autor porównywał efekt Partenonu do dźwięku trąb, które splatały formy budowli z otaczającym krajobrazem¹⁷.

Druga z dostrzeżonych interpretacji Akropolu polegała na sposobie komponowania całych założeń, w którym przewagę uzyskiwały wolno stojące budowle, lekko zwrócone ku sobie, zaopatrzone w niewielkie place i – jeżeli to możliwe – poprzedzone pewną ceremonialną drogą. Takie odwołanie się do świątynnego wzgórze wskazuje na podwyższoną, wręcz uświęconą rolę wzorców czerpanych z przeszłości. To paradoksalne u modernisty, ale wydaje się, że Le Corbusier – jak wielu twórców swej epoki – w pierwotnych schematach i figurach dostrzegał pewną ponadludzką doskonałość. Archetypy w rodzaju chaty, namiotu na planie prostokąta (jak chociażby biblijny Namiot Spotkania) czy namiotu na planie koła przenikały się w jego myśleniu z ich geometrycznymi odpowiednikami. Najbardziej elementarną figurą był jednak sześcian foremny, który w osobistej kosmologii architekta był symbolem ziemi i czterech stron świata. Owe archaiczno-geometryczne modele stały się dla Le Corbusiera fundamentem jego własnych, nieustannie przetwarzanych typów przestrzennych, spośród których Cohen i Hurtt cztery uznali za podstawowe: **ramę**, **dom-ino**, **megaron** i **dach**¹⁸. **Rama** była najprostszym odniesieniem do sześcianu i kształtowaniem przestrzeni między ścianami takiej bryły. **Dom-ino** to konstrukcja definiowana sekwencją równoległych płaszczyzn podłogi i stropu, którą również nasycał Le Corbusier swoją kosmologią. W przykładzie zastosowania tego typu, jaki stanowi Villa Savoy, dolne partie symbolizowały świat podziemny (służący, maszyny), środkowe – ludzki (mieszkanie), a górne miały przywoływać raj. **Megaron** to przestrzeń określona przez dwie równoległe ściany przyjmujące na siebie odgłosy horyzontów i będące ich metaforami. Szczególnie skomplikowany jest typ **dachu**, ponieważ podczas wykorzystania wzorca namiotu akcentuje się jego pięcie się w górę (przez wyciągnięcie go w jednym miejscu w tym kierunku) i zarazem zwisanie miękkich, płóciennych połączeń w dół (osiągnięte przez podkreślenie ciężenia wybrzuszeń). Uleganie przez połączenie ziemskiemu ciężeniu powielane jest przez ukazywanie nacisku horyzontów na ściany. Jak w płóciennym namiocie, zilustrowanym w *Vers une achitecture* pod postacią przerysu przenośnego sanktuarium, betonowe ściany kaplicy uginają się, dając odcisk krajobrazu [il. 2, 3]¹⁹.



cach doszukiwał się także John Jacobus – zob. J. Jacobus, *Twentieth Century Architecture. The Middle Years, 1940–1965*, London 1966, s. 86.

¹¹ A. Gorlin, *The Ghost in the Machine. Surrealism in the Work of Le Corbusier*, „Perspecta” 1982, nr 18, s. 51–65.

¹² Ch. Jencks, *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*, New York 2000, s. 269–275.

¹³ Le Corbusier, *La Voyage d’Orient*, Paris 1987, s. 153–169.

¹⁴ W. J. R. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, London 1996, s. 165.

¹⁵ Le Corbusier, *Journey to the East* [1966], tłum. I. Zaknic, N. Peruiset, Cambridge, Mass. 1987, s. 209. Pearson nieco udoskonalił przekład tego zdania – zob. Ch. Pearson, *loc. cit.*

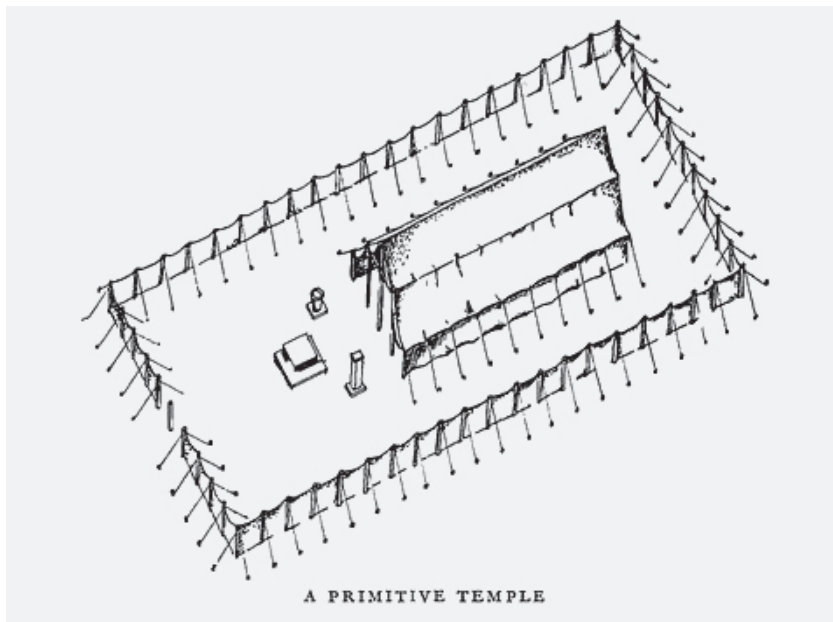
¹⁶ Le Corbusier, *Vers une architecture*, wyd. 2, Paris 1924, s. 166; *idem*, *Towards a New Architecture*, tłum. F. A. Etchells, London 1931, s. 204. Za: Ch. Pearson, *op. cit.*, s. 169.

¹⁷ Le Corbusier, *Journey...*, s. 212, 217; *idem*, *Vers...*, s. 168 [wg Etchellsa]; Ch. Pearson, *loc. cit.* W pracy *The Home of Man* (Paris 1965, s. 34, za: S. Cohen, S. Hurtt, *op. cit.*, s. 143) Le Corbusier określił świątynie na Akropolu jako „płyty rezonansowe otaczających gór”. Wklęste formy elewacji wschodniej i południowej, wygięty jak muszla dach oraz trzy wieże i zaokrąglona krawędź elewacji południowej tworzą pewien „krajobraz” rozległej doliny z górami wokół. O stworzeniu więzi między architekturą a otoczeniem szerzej wypowiada się też w swych wspomnieniach kanonik Lucien Ledeur, który negocjował z Le Corbusierem propozycję zaprojektowania kaplicy. Zob. wywiad Danièle Pauly z Ledeuem odnotowany w: *eadem*, *Die Kapelle von Ronchamp / La Cappella di Ronchamp*, Basel 1997, s. 62.

¹⁸ S. Cohen, S. Hurtt, *op. cit.*, s. 143.

¹⁹ Przerys przenośnej żydowskiej świątyni, zaczerpnięty z pracy R. F. von Lichtenberga *Haus, Dorf, Stadt: eine Entwicklungsgeschichte des antiken Städtebildes*, Leipzig 1909, s. 18–19, Le Corbusier po raz pierwszy zamieścił w artykule *Les Tracés Régulateurs* w „L’Esprit Nouveau” (1921 nr 5, s. 565), jednak szkic ów bardziej znany jest z publikacji w *Vers une architecture* (s. 55 w wydaniach paryskich, s. 67 w wydaniu Etchellsa).

il. 2 Namiotowa świątynia. Za: Le Corbusier, *Vers une architecture*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris 1958, s. 55



²⁰ Le Corbusier, *Vers une architecture*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris 1958, s. 129–131.

²¹ W narożu ściany wschodniej i północnej znajdują się schody na wewnętrzną trybunę dla chórzystów i przejście do podobnej trybuny zewnętrznej.

²² „The requirements of religion have had little effect on the design: the form was an answer to the psychophysiology of the feelings (de la sensation)” – Le Corbusier, *Oeuvre complète*, vol. V, Zurich 1976, s. 52. Cyt za: F. Samuel, *A Profane Annunciation...*, s. 74. Por. także: J. Alford, *op. cit.*, s. 297. Odnośnie wyrażenia „a vessel of intense concentration and meditation” zob. Le Corbusier, *Oeuvre complète 1946–1952*, Zurich 1952, s. 72; S. Cohen, S. Hurtt, *op. cit.*, s. 150.

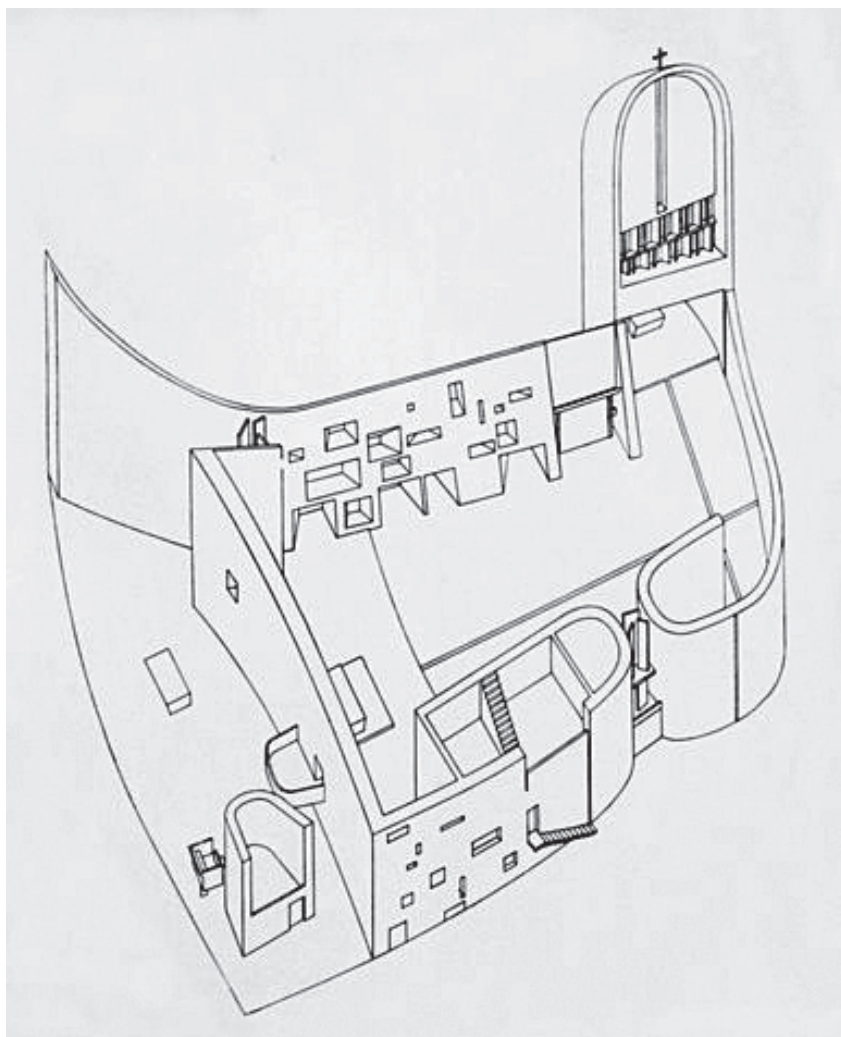
²³ S. Cohen, S. Hurtt, *op. cit.*, s. 156.

Typ **megaronu**, mający wzmacniać poczucie przebywania w zamkniętej przestrzeni, przenika się z typem budowli poddanej dominacji formy **dachu**. Jednym z przykładów **megaronu**, który wzbudził podziw Le Corbusiera, był niewielki kościół Santa Maria in Cosmedin (opisany w *Vers une architecture*). Ściśnięta między ścianami przestrzeń tego kościoła wraz z jego wydłużonym planem doceniona została przede wszystkim za niezwykłość stosunków przestrzennych i matematyczną prostotę²⁰. W kaplicy w Ronchamp grę z formą **dachu** stanowi wyciągnięcie ściany ołtarzowej silnie w górę ponad wejściem wschodnim (prowadzącym do kaplicy zewnętrznej), które wraz z zastosowaniem głębokiego aneksu po przeciwległej stronie²¹ stworzyło ekwiwalent transeptu i planu krzyża wewnątrz budowli [il. 4]. Temu rozwiązaniu towarzyszy lekko wydłużona nawa ujęta dwoma masywnymi ścianami, również bezpośrednio odnosząca się do tradycji budowli świątynnych. Przez te dwa działania – wydłużenie nawy i sugerowanie planu krzyża – Le Corbusier poczynił jedno z nielicznych ustępstw na rzecz skomponowania w Ronchamp kościoła chrześcijańskiego. W wielu przypadkach zaprzeczał temu, głosząc, że „wymagania religii nie miały wpływu na projekt”, „forma była odpowiedzią na psychofizjologię uczuć”, a chodziło tylko o stworzenie „naczynia intensywnej medytacji i koncentracji”²².

Główne formy kaplicy w Ronchamp oparte zostały na czerpanych z przeszłości, upraszczanych i przepracowywanych (racjonalizowanych i uwspółcześnianych) podstawowych składnikach architektury, dlatego, podsumowując swe rozważania, Cohen i Hurtt wyrażają zdziwienie, że kaplica mogła budzić zastrzeżenia związane z rolą racjonalizmu w jej planowaniu²³. Wszystkie elementy kompozycji miały trzeźwe punkty



il. 3 Kaplica Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp. Fot. V. Courceleaud



il. 4 Aksonometria kaplicy w Ronchamp. Za: Le Corbusier, *Oeuvre complète 1952-1957*, publié par W. Boesiger, Zurich 1958, s. 25



²⁴ K. Frampton, *Le Corbusier*, London 2001, s. 168-169.

²⁵ S. Cohen, S. Hurtt, *op. cit.*, s. 146-147, il. 15. Tezę, że dach kaplicy jest transpozycją namiotowej świątyni żydowskiej i pawilonu z 1937 r. podjął także K. Frampton (*op. cit.*, s. 172).

²⁶ K. Frampton, *loc. cit.*, s. 172, il. 150 (Liège). D. Udovicki-Selb (*Le Corbusier and the Paris Exhibition of 1937: The Temps Nouveaux Pavilion*, „Journal of the Society of Architectural Historians” 1997, 56, nr 1, s. 56-57) zestawia także dach kaplicy z jeszcze innymi realizacjami Le Corbusiera: skierowanie dachu ku ołtarzowi – z niemal identycznie pochylonym dachem Maison de la Culture w Firminy (1956-1965), a jego widok w stronę konferenistów – z dachem budynku szkoły architektury w Chandigarze (1952).

²⁷ K. Frampton, *loc. cit.*, il. 151.

²⁸ S. Cohen, S. Hurtt, *op. cit.*, il. 25.

²⁹ Ch. Pearson, *op. cit.*, s. 170. Jak przypomniał ten autor, początek badań nad metaforą akustyki stanowił artykuł Alforda (zob. przyp. 10); od momentu jego opublikowania temat ten był regularnie podejmowany również w postaci prac doktorskich – por. np. J. Coll, *Le Corbusier. La forma acustica*, Barcelona 1994.

wyjścia i wykorzystywały rozwiązania, które w innych okolicznościach nie wywoływały podobnych wątpliwości. Podkreślenie ścieżki procesyjnej przez umieszczenie po jej bokach budynków domu dozorczy i domu pielgrzymów (ustawionych ukośnie) stanowiło nawiązanie się do wzorca ateńskiego Akropolu i zwracało uwagę na historię tego terenu, na którym wcześniej znajdowało się pogańskie miejsce kultu, a później kilka chrześcijańskich kaplic (burzonych i odbudowywanych)²⁴. Utworzenie obszernego placu dla pielgrzymów i zewnętrznej kaplicy wymuszone było zarówno okolicznością gromadzenia się tam w część dni świątecznych od 12 do 30 tys. pielgrzymów, jak również chęcią przypomnienia dziejów miejsca, gdzie pewna forma obrzędowości była zachowywana nawet po zmianie samej religii. Podobną budowlę – określoną nieprzypadkowo jako „*la boîte à miracles*” i poprzedzoną placem – przewidywał architekt także w projekcie Tokyo Museum z 1956 roku. Lekko zapadające się do wnętrza ściany kaplicy miały wzór nie tylko w reprodukowanej w *Vers une architecture* namiotowej świątyni, ale także w namiotowym i zawsze uznawanym za nowoczesny Pavillon des Temps Nouveaux z 1937 roku²⁵. Pogrążony dach wystąpił w projekcie francuskiego pawilonu na wystawę w belgijskim Liège i w San Francisco (1939), gdzie takie ukształtowanie miało wspomagać usuwanie wody deszczowej (czyli identycznie jak w Ronchamp)²⁶. Szkieletowa konstrukcja dachu kaplicy – przyjmująca w rysunku projektowym kształt samolotowego skrzydła – także jest nieodległa od wspomnianych projektów pawilonów wystawowych. Drużniany model kaplicy²⁷ i taki sam model oklejony papierem²⁸ dodatkowo uzmysławiają fakt wykorzystania modeli aerodynamicznych w procesie projektowym. W końcu trzeba uczynić wzmiankę o towarzyszącym kaplicy w Ronchamp pomnikowi żołnierzy poległych podczas II wojny światowej, który przybrał postać schodkowej piramidy przy północno-wschodnim brzegu placu dla pielgrzymów. Na pierwszy rzut oka pomnik ów sprawia wrażenie „archaicznego”, gdy jednak zinterpretować go jako formę zigguratu objętego rampą prowadzącą na szczyt, w jego „schodkowości” dominację zdobywa aspekt wznoszenia się, labiryntu i spirali, które były dla Le Corbusiera symbolami niekończącego się rozwoju. Formę schodkowej piramidy nieprzypadkowo przybrał wszak pierwszy publikowany projekt architekta, przedstawiający *atelier* artysty, a wykorzystany następnie w Mundaneum (Cité Mundiale, 1929), „niekończącym się muzeum” dla Philippeville (1939) i Tokyo Museum (1956). Piramida w czysty sposób wyrażała przekonanie o trwałości przekazów zawartych w starych symbolach, w tym przypadku – o nierozdzielności pamięci i wznoszenia (kreatywności).

Trop akustyczny

Zagadkowość form kaplicy może być ukazana także poprzez próbę omówienia metafory „wizualnej” czy „plastycznej akustyki”. Le Corbusier rozwijał ową metaforę od swych wczesnych wypowiedzi, lecz pełniejsze, syntezujące znaczenie uzyskała ona po II wojnie światowej²⁹. Początki

tych metafor tkwią w wywodach na temat budowli na Akropolu, które wśród osób uwrażliwionych na związki harmoniczne (jak na muzykę) miały wzbudzać – na zasadzie rezonansu – wibracje w głębszych pokładach psychiki³⁰. Ten wyjściowy koncept początkowo przeobraził się w metaforę „radiacji” czy „promieniowania”. Być może, pod wpływem popularnych w początkach XX w. naukowych i pseudonaukowych teorii o terapeutycznych właściwościach radu architekt zaczął posługiwać się czasownikiem „promieniować” („*irradier*”), a nawet niekiedy bezpośrednio słowem „rad” do opisywania wpływu sztuki na otoczenie. Bardzo dobitnie o promieniowaniu obiektów sztuki Le Corbusier napisał, analizując dzieła malarstwa i rzeźby wypełniające Pavillon de L'Esprit Nouveau podczas paryskiej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej w 1925 roku. W rok później stwierdził, iż miejsce zaaranżowano w ten sposób, że „dzieła o wysokim potencjale emotywnym, spoiste i mocne, z których promieniuje myśl lub emocje, mogą żyć swobodnie. Oddzielamy rzeźbę i malarstwo od ściany i pozostawiamy je samymi, aby działały radem, jaki mogą zawierać”³¹. Można w tym miejscu postawić pytanie: co dokładniej oznacza wymienione w cytacie „promieniowanie”? Czym jest „rad” zawarty w dziełach sztuki? Kilka dalszych wypowiedzi nieco rozjaśnia te kwestie. Dla Le Corbusiera „promieniowanie” było właściwie synonimem istnienia: „ludzkie czyny mają rację bytu: osiągnąć cel. Tym celem: promieniować. Promieniować oznacza: ja istnieję [...]”³². Siła oddziaływania zależy jednak od uzdolnień, co miało osobne znaczenie w przypadku Le Corbusiera, przekonanego o swej – zakrawającej na mesjanizm – wyjątkowości. A zatem to indywidualna energia emanuje na środowisko poprzez stworzone dzieła³³. W swych wypowiedziach z lat 20. XX w. Le Corbusier podkreślał porządkującą rolę dzieł w biernym otoczeniu, akcentując przy tym siłę indywidualnej woli, wrażliwości i osobowości, zawartą w aktywnym wpływie dzieła na obojętne otoczenie. Chociaż późniejsze wywody świadczą, że nie porzucił tych przekonań, wydaje się, iż z czasem prócz aspektu „mówienia” dzieła nieco silniej zaczął także uwzględniać aspekt „słuchania”. Artefakty zbierały także głosy krajobrazu.

Pośrednim etapem wypracowywania zaawansowanego kształtu metafory „wizualnej akustyki” były niektóre elementy składowe projektu Palais de la Société des Nations (1927) oraz Palais des Soviets (1930). W Pałacu Ligi Narodów architekt w lekki łuk wygiął pawilon wejściowy a za nim na wyniosłym postumencie umieścił grupę rzeźb zwracających się ku Jezioru Genewskiemu³⁴. Stworzona została pewna równowaga w przyjmowaniu ech krajobrazu (ugięta forma pawilonu) i „wołaniu” do niego (przez rzeźbione figury). Dwa różne i silne środowiska – naturalne i sztuczne – wzywały się wzajemnie. Przemysłaną postać przyjęła także akustyka wewnątrz: zbieraniu i rozprowadzaniu głosu ludzkiego miała służyć wydarna krzywizna sali obrad. Jak krzywizna stropu winna była wzmacniać projekcję głosu mówcy, tak wklęsłe elementy elewacji frontowej przyjmowały wpływy spektaklu krajobrazu³⁵. Kilka lat później Pałac Sowietów rozwinął koncepcję swoistej rozmowy architektury z otoczeniem przez większe skupienie konceptu na samej architekturze.



³⁰ *Ibidem*, s. 181, przyp. 10.

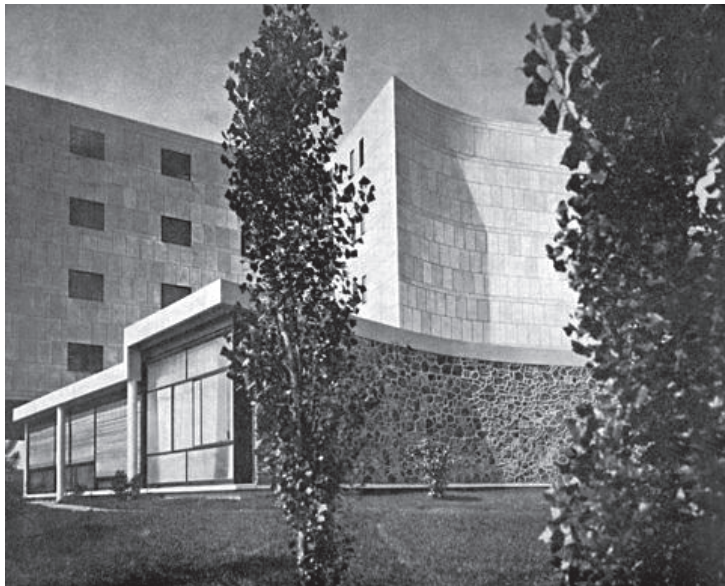
³¹ „*Nous voulons créer un site architectural fait de matières, de lumière et de proportions dans lequel peuvent à l'aise des œuvres à haut potentiel émotif, des œuvres denses et fortes d'où irradie la pensée ou l'émotion. Nous détachons du mur la sculpture et la peinture et les laissons seules avec le radium qu'elles peuvent contenir*” (Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, Paris 1925, s. 145–146. Cyt. za: Ch. Pearson, *op. cit.*, przyp. 12).

³² „*Car tout acte humain a une raison d'être: atteindre un but. Ce but: irradier. Irradier, c'est dire »j'existe«, prétention qui ne s'arrête (apparemment) qu'à la mort...*” (Le Corbusier, *Architecture d'époque machinister*, „*Journal de Psychologie Normale et Pathologie*” 1926, nr 23, s. 326. Cyt. za: Ch. Pearson, *op. cit.*, s. 181, przyp. 15).

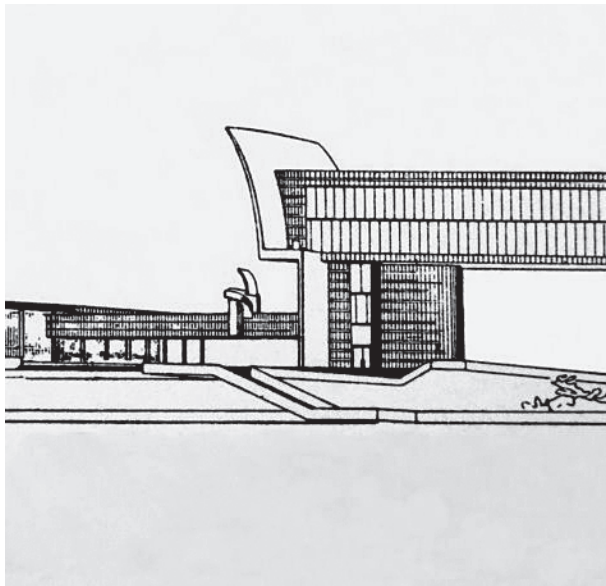
³³ Ch. Pearson, *op. cit.*, s. 170.

³⁴ Podobne wygięcie elewacji, zastosowane w Pavillon Suisse [il. 5] na uniwersytecie paryskim, Le Corbusier opatrzył uwagą, że wklęsłe powierzchnie zbierają cały otaczający krajobraz i ustanawiają wzajemne powiązania. Taką opinię Le Corbusiera odnotował pierwotnie G. Nelson („*Pencil Points*” 1935, nr 16, s. 368–374), a została ona później powtórzona w pracy Le Corbusiera *New World of Space* (New York 1948, s. 50). Por. Ch. Pearson, *op. cit.*, s. 178.

³⁵ Ch. Pearson, *op. cit.*, s. 177.



il. 5 Pavillon Suisse, 1932 r., Paryż. Za: Le Corbusier, *Oeuvre complète 1929-1934*, Erlenbach-Zürich 1947, s. 74



il. 6 Projekt mównicy w Palais des Soviets, 1931 r.; za: *ibidem*, s. 74

 ³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Jak odnotował Pearson, Le Corbusier w liście do rzeźbiarza z 1947 r. stwierdził, że rzeźby te „odpowiadają temu, co nazywam akustyczną plastycznością (*la plastique acoustique*), to znaczy formom, które emitują i słuchają” (list z 28 VIII [w:] P. Sers (red.), *Le Corbusier-Savina. Dessins et sculptures*), Paris 1984, s. 97. Cyt. za: Pearson, *op. cit.*, s. 179.

Zamiast „przemawiającej” rzeźby na fasadzie Le Corbusier zaplanował zewnętrzną mównicę osłoniętą pochylonymi ścianami, która w swoim kształcie zatarła różnicę między rzeźbą a architekturą [il. 6]. Gdyby jednak uznać kompozycję owej mównicy za rzeźbiarską, to należałoby dodać – za Pearsonem – iż byłyby to rzeźba konstruktywistyczna lub architektoniczna³⁶. Metafora przenoszona z rzeźby na architekturę przesunęła się następnie ponownie na rzeźbę, czego znakomitymi przykładami były dzieła z serii o motywach – rzecz można – muszli usznych, które Le Corbusier wykonywał w latach 40. XX w. z Josephem Saviną, bretońskim rzeźbiarzem i wytwórcą mebli. Pearson przypomniał, że architekt zalecał eksponowanie tej serii w otwartej przestrzeni, aby ukazać jej „akustyczny” rezonans z krajobrazem i metaforyczne powiązanie ze światem nieskończonej przestrzeni³⁷.

Niejasna, lecz fascynująca idea „wizualnej akustyki”, która nazaczyła późny okres twórczości Le Corbusiera, rozwijała się – przez szereg etapów pośrednich – od początków teoretycznych wypowiedzi architekta. Stała się też częścią ostatniego z jego refleksyjnych ujęć celów architektury, zakładającego, że jej przeznaczeniem jest kreowanie „niewyraźalnych przestrzeni”. Owa „niewyraźalność”, w opisach której Le Corbusier tonował swoje wcześniejsze skłonności racjonalistyczne, jest właściwie synonimem „cudowności”, czy przynajmniej „niezwykłości”. Efektem działań architekta miałyby być zatem tworzenie „niezwykłych przestrzeni”. W tym względzie kaplica w Ronchamp stanowi dzieło doskonale, czerpiące inspiracje z takich przestrzeni dzieł daw-

nych, jak również opierające się na własnej wyobraźni i inwencji autora. Wątki akustyczne kaplicy reprezentowane są nie tylko przez wyginające się pod wpływem odgłosów krajobrazu ściany czy nasłuchujące i kondensujące światło trzy wieże, lecz także przez wołanie kaplicy do przestrzeni, „słowo skierowane do krajobrazu”³⁸.

Wątki alchemiczne

Le Corbusier wcześniej porzucił wiarę swych kalwińskich przodków, ale całe jego życie i twórczość przeniknięte były wpływami różnorodnych form religijności, w tym również wiary ojców. Poczucie prześladowania, które ciągle go nawiedzało i bezpośrednio poszukiwanie świętości wydają się przedłużeniem kulturowanego przez niego przekonania o związkach wiary rodziców z albigensami i katarami. Specyficzna – chociaż trudna do udowodnienia – chęć odwetu za cierpienia prześladowanych protoplastów pozwala niektórym badaczom postrzegać kaplicę w Ronchamp jako „katarskiego Graala” czy skrytą aluzję do ruin zamku w Montségur – miejsca ostatniego schronienia, a w końcu także kaźni 200 najbardziej nieustępliwych katarów³⁹.

Brak formalnego wykształcenia Le Corbusier zastąpił serią lektur i podróży, poważnie przeczących uznawaniu go za racjonalistę. Badacze wczesnej edukacji architekta zwracają uwagę przede wszystkim na trzy dzieła w jego prywatnej bibliotece, o których przestudiowaniu świadczą liczne i mocne podkreślenia w tekście⁴⁰. Właściwie każde z tych dzieł potraktować można jako osobiste wyznanie. Ernesta Renana *La Vie de Jesus* to praca niedoszłego księdza, który został wybitnym znawcą języków i kultur Bliskiego Wschodu oraz wczesnego chrześcijaństwa⁴¹. Książka podaje rzeczowy opis życia Jezusa jako godnego podziwu natchnionego człowieka, przy całkowitym zignorowaniu jego boskości. Eduarda Schurého *Le Grands Initiés* dotyczy z kolei grupy wewnątrznie oświeconych mężów, których poglądy zmieniły historię całych połaci Ziemi (m.in. Ramy, Orfeusza, Buddy, Jezusa, Sokratesa)⁴². Styl wypowiedzi Le Corbusiera – przypominający tyrady niektórych proroków – usprawiedliwia nasuwające się podejrzenie, że on sam zaliczył się do grona owych świętych mężów. W końcu rozprawa wszechstronnego artysty, Henriego Provensala, *L'art de demain* głosiła potrzebę integralnej harmonii w dziełach sztuki i wysuwała żądanie, by ukazywała ona drzemiące w każdym artyście marzenie o nieskończoności⁴³.

Podobnie jak lektury, również notatki z podróży, w tym zwłaszcza *Le Voyage d'Orient* ujawniają powtarzające się zachwyty nad dziełami sztuki religijnej. Flora Samuel w następujący sposób streszcza słowa dotyczące klasztoru na Górze Athos: „Le Corbusier napisał, że miał »fantastyczną wizję sanktuarium Dziewicy«, gdzie w swoich »kościach« czuł »lęk uświęconego rytuału« i »obezwładniające delirium tej chwili i miejsca«, doświadczenie, które pozostało z nim do końca życia”⁴⁴. Z podziwem odniósł się także do rzymskiego kościoła Santa Maria in Cosmedin [il. 7], którego nawa wyraźnie wpłynęła na projektowaną później kaplicę



³⁸ „Ronchamp? Contact avec un site, situation dans un lieu, éloquence du lieu, parole adressée au lieu. Aux quatre horizons” (J. Petit (red.), *Le Corbusier. Chapelle Notre Dame du Haut à Ronchamp*, Paris 1956, s. 20. Por. Ch. Pearson, op. cit., s. 168).

³⁹ Legenda Montségur narastała jako następstwo odkryć i pism Napoleona Peyrata, Otto Rahna i Antonina Gadala. W 1960 r. u podnóża zamku wystawiono stelę z napisem „Als catars, als martirs del pur amor crestian. 16 de març 1244”. Le Corbusier miał w swej bibliotece dzieła poświęcone albigensom i katarom, m.in.: P. Belperron, *La Croisade contre les Albigeois et l'union de Languedoc à la France*, Paris 1942, oraz Z. Oldenbourg, *Le Bucher de Montségur*, Paris 1959. Por. F. Samuel, *The Representation...*, s. 404, przyp. 17.

⁴⁰ P. V. Turner, *The Education of Le Corbusier. A Study of the Development of Le Corbusier's Thought, 1900-1920*, New York 1977; H. Allen Brooks, *Le Corbusier's Formative Years. Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, Chicago 1997.

⁴¹ E. Renan, *La Vie de Jesus*, Paris 1863; Le Corbusier posiadał wydanie z 1906 roku.

⁴² E. Schuré, *Les Grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions*, Paris 1889; Le Corbusier posiadał wydanie z 1908 roku.

⁴³ H. Provensal, *Vers l'harmonie integrale. L'art de demain*, Paris 1904; wszystkie te dzieła przechowuje La Fondation Le Corbusier w Paryżu. Por. także: E. Blum, *Le Corbusiers Wege: wie das Zauberwerk in Gang Gesetz wird*, „Bauwelt Fundamente” 73, Basel 2003, s. 115.

⁴⁴ F. Samuel, *A Profane Annunciation...*, s. 75. Cytaty pochodzą z *Journey to the East*, s. 202-203.



⁴⁵ „Protestantism as religion lacks the necessary sensuality that fills the innermost depths of a human being, sanctuaries of which he is hardly conscious, and which are part of the animal self, or perhaps the most elevated part of the subconscious. This sensuality, which intoxicates and eludes reason, is source of latent joy and a harness of living strength” (Le Corbusier, *Journey to the East*, s. 162. Cyt. za: F. Samuel, *The Representation of Mary...*, s. 399, przyp. 6).

⁴⁶ „I discovered in catholicism the continuation of the most ancient, the most human rites, (human scale, and pertinent)” (Le Corbusier, *Sketchbooks*, vol. 3, Cambridge, Mass. 1982, szkicownik K41, rysunek 549. Za: F. Samuel, *The Representation of Mary...*, s. 400, przyp. 9).

⁴⁷ „La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable”. Za: Ch. Baudelaire, *La Modernité. Le Peintre de la vie moderne*, [w:] *Oeuvres complètes, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec*, Paris 1951, s. 884. Por. A. Gogrow-Voorhees, *Defining Modernism: Baudelaire and Nietzsche on Romanticism, Modernity, Decadence, and Wagner*, „Studies in Literary Criticism and Theory” 8, New York 2004, s. 47. A. Gorlin, *Foreword*, [w:] R. Coombs, *op. cit.*, s. XII.

⁴⁸ F. Samuel publikuje w swoim artykule *The Representation...* (s. 404) ilustrację z pracy E. Neumanna *The Great Mother* (s. 112), nie wyjaśniając bliżej, że wspomnianą pracę jednego z najwybitniejszych uczniów Junga wydano pierwotnie w 1955 r. i stała się ona najpoważniejszym wykładem teorii kobiecości w świadomości jednostek i społeczeństwa. We wzmiankowanej rozprawie podobieństwo do kształtów wież wykazuje także późnoneolityczna kamienna figura kobieca z południowej Francji (il. 22) – por. E. Neuman, *Great Mother. An Analysis of the Archetype*, Princeton 1974.

⁴⁹ Le Corbusier, *Journey...*, s. 176. Cyt. za: F. Samuel, *A Profane...*, s. 74;

⁵⁰ Le Corbusier, *A Towards...*, s. 126. Cyt. za: F. Samuel, *Le Corbusier...*, s. 128.

klasztoru w La Tourette, podobnie jak wizerunek Marii pod krzyżem z fresku w Santa Maria Antiqua (al Foro Romano) na wizerunek żony Ivonne w jednej z ilustracji do *La Poème de l'Angle Droit*. Wspomina się, że Le Corbusier początkowo odmówił projektowania kaplicy, twierdząc, że nie będzie pracował dla „martwej instytucji”, ale była to wypowiedź z czasów goryczy po rozczarowaniach związanych z projektem „bazyliki” dla Sainte-Baume. Inne wypowiedzi świadczą o bardziej trzeźwym stosunku do katolicyzmu, w obrębie którego odnotować można zarówno poglądy krytyczne, jak również świadectwa uznania. W *Le Voyage d'Orient* Le Corbusier zapisał, że protestantyzmowi brakuje zmysłowości, która wypełnia głębię duszy ludzkiej i jest źródłem radości i formą siły życia⁴⁵. Kluczową wydaje się jednak notatka ze szkicownika datowana na 4 VI 1955: „Odkryłem w katolicyzmie kontynuację najbardziej starożytnych, najbardziej ludzkich rytuałów (na ludzką miarę i stosownych)”⁴⁶. Wypowiedź ta wydaje się podsumowaniem długiej drogi, podczas której żywione przez Le Corbusiera zainteresowania różnego rodzaju alternatywnymi wierzeniami zbiegły się z refleksją nad korzeniami chrześcijaństwa. Nie mogą one być potwierdzone bezpośrednimi opiniami zapisanymi w publikowanych przez niego artykułach czy książkach, lecz jedynie przez pośrednie przesłanki dotyczące jego lektur, podobnych postaw u innych twórców tamtych czasów oraz przez uważną obserwację stosowanych przez niego motywów. Taką metodę spotykamy w analizach Moore'a, Coombsa czy Flory Samuel, którzy odkrywają u Le Corbusiera wpływy myśli astrologicznej i alchemicznej, gnozy i gnostycyzmu oraz bardziej współczesnych doktryn teozoficznych i antropozoficznych. Gdyby przyjąć – jak zasugerował Alexander Gorlin – definicję modernizmu podaną przez Baudelaire'a⁴⁷, która zakładała, że prąd ten skłonność ku temu, co zmienne i ulotne, łączy z poszukiwaniem tego, co wieczne i niezienne, to postawa Le Corbusiera mogłaby zostać uznana za modelowe spełnienie obu warunków.

Wśród ważnych formuł modernistycznego postępowania wymienia się często oczyszczenie i uproszczenie stosowanych motywów. Niekiedy polega to na sprowadzaniu ich do wartości istotowych (czego najlepszym przykładem jest filozoficzna fenomenologia), częściej jednak wyraża się w poszukiwaniach pierwotnych, przedhistorycznych czy archaicznych wzorców. Le Corbusier, tworząc podstawy swej myśli projektowej w przypadku Ronchamp, również zaczął od czerpania wzorców z religii neolitycznych – stąd nie do odrzucenia są sugestie Alforda czy Giediona o wykorzystaniu w projekcie form grobowców neolitycznych, w przypadku zaś kształtów trzech wież kaplicy – wizerunków Wielkiej Matki, do której kilkakrotnie powracał w swej książce Schuré⁴⁸. O dążeniu do sprowadzania opracowywanych motywów do ich archetypowych postaci i symbolicznych wizerunków mówi chociażby fragment już *Le Voyage d'Orient*, w którym autor pisał o „tęsknocie za językiem ograniczonym do kilku słów”⁴⁹, czy stwierdzenie w *Vers une architecture*, że „Wszelkie dzieła sztuki są oparte na tej czy innej z wielkich norm serca: Edyp, Fedra, syn marnotrawny, Madonny, Paweł i Wirginia, Filemon i Baucis”⁵⁰.

O zawartości treści ezoterycznych w dziełach Le Corbusiera pisano na wiele sposobów. Richard Moore identyfikował je przede wszystkim, opierając się na analizach graficzno-poetyckiego dzieła *La Poème de l'Angle Droit*, tworzonego w latach 1947–1953; w dziele tym rzeczywiście odnaleźć można tak charakterystyczne symbole, jak m.in. gnostycki krzyż, czyli okrąg podzielony dwoma krzyżującymi się liniami prostokątnymi. Wszelkie tego typu wizerunki autor traktuje jako bezpośrednie symbole astrologiczne czy alchemiczne. Przykładowo: kształt dachu, widziany od strony południowej, porównuje do podobnego kształtu, który umieścił architekt na muralu wewnątrz Pavillon Suisse [il. 8]. Ukazana tam kobieca postać z rogiem na czole to – zdaniem Moore'a – jednorożec, który powiązany zostaje z zodiakalnym Koziorożcem, abstrakcyjna forma pod biodrem kobiety-jednorożca zaś potraktowana została jako róg obfitości. W następstwie tych ustaleń kształt dachu elewacji wychodzącej na „południowe niebo rządzone przez Koziorożca” Moore kojarzy z jednorożcem (również jako symbolem alchemicznym), Koziorożcem i rogiem obfitości, a ponadto ze „sławnym zestawem Taurusowych rogów konsekracji, które niegdyś poprzedzały główne, południowe wejście do Pałacu Minojskiego”⁵¹. W podobny sposób interpretuje autor każdą z elewacji kaplicy, a także cysternę po stronie zachodniej. Sam tylko strumień wody wytryskujący z gargulca „może być interpretowany na trzy odmienne, ale powiązane ze sobą sposoby”, zawsze zakładające „symboliczną zgodność z doktryną alchemiczną” [il. 9]⁵².

Bardziej powściągliwie odniosła się do wątków alchemicznych Flora Samuel. Również ona uważa *La Poème de l'Angle Droit* za przewodnik po synkretycznej religijności Le Corbusiera, w której decydującym wątkiem jest „unia opozycji”, alchemiczny koncept odpowiadający skłonnościom samego architekta. Badaczka zwraca uwagę na fakt, że kolory, którymi oznaczono części poematu – a które wykorzystane zostały także do ozdobienia wnętrza trzech kaplic w wieżach Ronchamp – są identyczne z kolorami procesów alchemicznych⁵³. Można też historycznie udowodnić, że już od czasu swego przyjazdu do Paryża Le Corbusier interesował się środowiskiem Joséphina Péladana, który animował grupę paryskich różokrzyżowców⁵⁴. W dziełach Le Corbusiera – w tym również w samej kaplicy – nieustannie występują pary przeciwstawnych czy dopełniających się elementów tworzących zrównoważone całości. Wręcz za znak rozpoznawczy artysty wolno uważać – jak czyni to Jencks – „podwójne słońce”, rysunek ukazujący złączone dwie połówki twarzy: jedną – spokojnego, apollinijskiego bóstwa słońca i rozumu, i drugą – Meduzy, którą w tym przypadku utożsamić można z bóstwami chtonicznymi, zmysłowością i goryczą. Wszystkie owe stosowane pary, odpowiadające pojęciom światła i ciemności, elementom duchowym i seksualnym czy męskim i żeńskim, wydają się u Le Corbusiera opowieścią Jungowską – a więc raczej psychologiczną niż rzeczywiście alchemiczną – o zmaganiach człowieka z losem, o procesach tworzenia architektury czy o potrzebie zorganizowanego przenoszenia stanów niższych w wyższe. A zatem, poprawne jest dostrzeżenie w kształcie kaplicy w Ronchamp czy – jeszcze bardziej



il. 7 Kościół Santa Maria in Cosmedin, VI w. n.e. Fot. L. Lew OP



⁵¹ R. A. Moore, *Alchemical and Mythical Themes...*, s. 126.

⁵² *Ibidem*, s. 128.

⁵³ „Although very complex, the key to the poem seems to have been the union of opposites, an alchemical concept that Le Corbusier held dear. Continuing with this theme the »Poème« is organized in series of stages, each with a designated color, not unlike that of the alchemical process” (F. Samuel, *The Representation...*, s. 400).

⁵⁴ R. Coombs, *op. cit.*, s. 6, 56; Ph. Du-boy, *Lequeu, an Architectural Enigma*, tłum. F. Scarfe, Cambridge, Mass. 1987, s. 95.



il. 8 Dach kaplicy w Ronchamp. Fot. A. Jarosz



⁵⁵ „I exist, I am a mathematician, a geometer and I am religious. I believe in some gigantic ideal that dominates me and I can achieve” (Le Corbusier, *Precisions on the Present State of Architecture and City Planning*, Cambridge, Mass. 1991, s. 11. Cyt. za: F. Samuel, *A Profane Annunciation...*, s. 78).

⁵⁶ „I have not experienced the miracle of faith, but I have often known the miracle of inexpressible space, the apotheosis of plastic emotion” (Le Corbusier, *Modulor*, London 1954, s. 32. Cyt za: F. Samuel, *Le Corbusier...*, s. 120).

– w kształcie kościoła w Firminy Vert alchemicznego alembiku. Ale może należy go rozumieć nie jako ukłon w stronę alchemii, lecz raczej jako wypowiedź o przemianach zaszłych w życiu Marii i osób nawiedzających jej przybytek? Wśród rozdzierających sprzeczności Le Corbusier wyraźnie poszukiwał poziomu, na jakim opozycje tworzą wyższą jedność. Świadczą o tym chociażby jego słowa: „Istnieję, jestem matematykiem, geometrą i jestem religijny. Oznacza to, że wierzę w jakiś gigantyczny ideał, który dominuje nade mną i który mogę osiągnąć”⁵⁵. Refleksja nad zagadnieniem, jakich wierzeń religijnych wyrazem jest kaplica w Ronchamp, nie może pomijać faktu, że Le Corbusier czuł się przede wszystkim architektem, artystą powołanym do tworzenia dzieł budzących zachwyt czy może wręcz mistyczne uniesienie. Jak dobitnie sam stwierdził: „Nigdy nie doświadczyłem cudu wiary, ale często poznawałem cud niewyraźnej przestrzeni, apoteozę plastycznej emocji”⁵⁶. Zagadkowe pojęcie „niewyraźnej przestrzeni” silnie naznaczyło późną twórczość Le Corbusiera i wiele mówi o celach, jakie mu przyświecały podczas

projektowania Ronchamp. Wydaje się, że chodziło mu o poszukiwanie w przeszłości, a zwłaszcza w ludzkich wierzeniach religijnych wątków, które można ze sobą porównywać czy utożsamiać, a następnie wykorzystywać w tworzeniu dzieł mających moc przemieniania duszy ludzkiej i wprowadzania jej w stan mistycznego poruszenia. Żadnego starego czy nowego przekonania nie wolno zlekceważyć, jeżeli powołaniem człowieka jest przekraczanie zastanych ograniczeń i kierowanie się ku nieznanemu Bogu. A również (czy – w przypadku Le Corbusiera – zwłaszcza) matematyka mogła być pomocna w konstruowaniu architektonicznych „skrzyń cudów”, w których możliwe byłoby przeżycie uczucia pojednania sprzeczności rozdzierających świat.

Najobszerniej wątki alchemiczne w dorobku Le Corbusiera przedstawił Robert Coombs⁵⁷. Przypomniał o kilku blisko znanych architektowi artystach, jak André Breton i Paul Claudel, którzy również przejawiali wyraźne zainteresowanie alchemią jako systemem prezentującym etapy i prawa kreacji oraz cyrkulacyjne przemiany zachodzące w świecie natury i kosmosu. Alchemia w takim ujęciu byłaby metaforycznym opisem tajemnic tworzenia, w tym zwłaszcza ścierania się, a w końcu mariażu przeciwieństw, po którym następuje powrót do źródła kreacji. Coombs zwraca uwagę na stosowane przez Le Corbusiera w kaplicy w Ronchamp łączenie elementów ikonograficznych w opozycyjne pary, co właściwe jest alchemicznej wizji uniwersum jako pola napięć między antagonistycznymi siłami, które poszukują pojednania i ostatecznej harmonii. W swej książce o Ronchamp architekt sam zestawiał główne ikonograficzne motywy kaplicy, z których większość ma swoje alchemiczne odpowiedniki: słońce, księżyc, pięciokąt foremny, pięciokąt gwiazdzisty (czy pentagram), chmury, linie wijące się jak węże czy rzeki, okna oraz dłonie⁵⁸. Zdaniem Coombsa, po rozczarowaniach wynikających z zaniechania budowy „bazyliki” w Sainte-Baume, ale też w zgodzie z alchemiczną tradycją skrywania swej wiedzy architekt w znacznie bardziej dyskretny sposób wykorzystał wątki alchemiczne i skojarzył je z symboliką maryjną. Przykładowo: podmalowana czerwienią dłoń po lewej stronie drzwi wschodnich może być odczytana jako dłoń anioła zwiastującego Marii, że „pocznie i porodzi Syna” (nieco przypominająca dłoń anioła ze *Zwiastowania* z Centello Botticelliego), ale gdy ta sama dłoń powiązana zostanie z geometrycznymi figurami za nią to może okazać się symbolem męskiego, słonecznego bóstwa i alchemicznej siarki [il. 11]. Podobnie podmalowana błękitem dłoń po lewej stronie nie tylko ilustruje gest Marii odnoszący się do słów: „Niech mi się stanie według Słowa Twego”, ale w zestawieniu z towarzyszącym jej pentagramem jest także symbolem bogini księżyca i alchemicznej rtęci⁵⁹. Cała kaplica w tym ujęciu to *athanor* – alchemiczny piec *opus magnum*, w którym dochodzi do wytworzenia kamienia alchemicznego: Jezusa Chrystusa. Wywód Coombsa o wielowarstwowości symboliki kaplicy podsumować można przypomnieniem, że podobne identyfikacje starszych i nowszych wierzeń dokonywane były wprawdzie poza głównym nurtem myśli religijnej i filozoficznej, ale właściwie od początków religii chrześcijańskiej.



il. 9 Gargulec, kaplica w Ronchamp.
Fot. J. Post



⁵⁷ R. Coombs, *op. cit.*, s. 55–73.

⁵⁸ Le Corbusier, *The Chapel at Ronchamp*, New York 1957, s. 123.

⁵⁹ R. Coombs, *op. cit.*, s. 63.





— il. 10 Wnętrze kaplicy w Ronchamp. Fot. A. Jarosz

il. 11 Drzwi południowe, kaplica w Ronchamp. Fot. B. Sargent

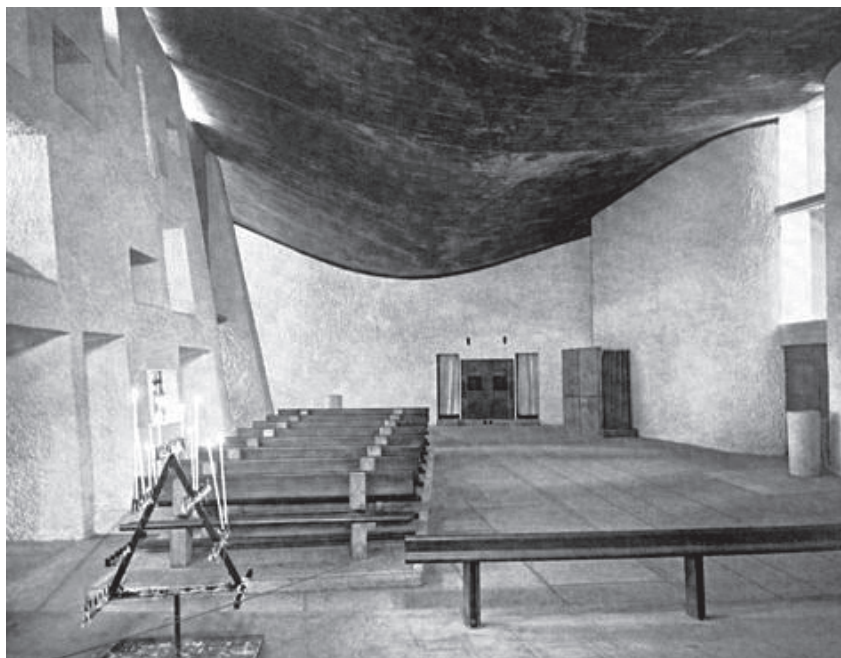


Wątki feministyczne

W badaniach nad przekazami zawartymi w kaplicy Ronchamp przemyslenia Le Corbusiera z czasów projektowania „bazyliki” w Sainte-Baume nie mogą zostać przecenione⁶⁰. Postać Marii Magdaleny, która według legendy miała zamieszkiwać grotę w Sainte-Baume, przywoływała od wczesnych wieków chrześcijaństwa cały szereg poglądów, nadzwyczaj pociągających dla osób myślących tak nieortodoksyjnie, jak Eduard Trouin (właściciel terenu i inicjator budowy) oraz Le Corbusier. Dla zrozumienia znaczenia postaci Marii Magdaleny przypomnieć należy fakt jej utożsamienia z Marią z Betanii, która namaściła Jezusa drogim olejem (J 11,2; Mk 14,1; Mt 26, 6-7), i jednocześnie z grzesznicą wymienioną przez Łukasza (7, 37-38). Jak napisał Grzegorz Wielki: „Wierzymy, że kobieta, którą Łukasz nazywa grzesznicą, a Jan Marią, to ta sama osoba, z której, według Marka, Jezus wypędził złe duchy”⁶¹. Brak rozeznania powodował, że na ten połączony wizerunek nakładały się też inne Marie, poczynając od pozostałych dwóch z trzech Marii, które zaniósły wonności do grobu Chrystusa, czyli Marii Salome i Marii Kleofasowej (jak na obrazie Huberta van Eycka), aż do Marii Egipcjanki, nawróconej rozpustnicy z przełomu IV i V w., i Marii Żydówki, legendarnej alchemiczki z III wieku. Wszelkie wieloznaczności związane z Marią Magdaleną miały zostać w projekcie „bazyliki” ujawnione m.in. przez zamysł utworzenia swego rodzaju muzeum, które pokazywałoby różnorodne wizerunki świętej zawarte w dziełach sztuki. Erotyzm i seksualność w postrzeganiu Magdaleny, wykorzystywany chociażby przez gnostyków, którzy podkreślali jej miłosny stosunek do Chrystusa, miały być dopełnieniem czystości Marii Matki Jezusa. Maria Magdalena stapiała się w jedność z Marią, by czy-

⁶⁰ F. Samuel, *The Philosophical City of Rabelais and St. Teresa – Le Corbusier and Eduard Trouin’s Scheme for St. Baume*, „Literature and Theology” 1999, 13, nr 2, s. 111–125; *eadem*, *La cité orphique de La Sainte Baume*, [w:] *Le Corbusier: le symbolique, le sacré, la spiritualité*, Paris 2004, s. 121–138.

⁶¹ Św. Grzegorz Wielki, *Homilie na Ewangelię*, hom. 33, 1, tł. W. Szotdrski, oprac. M. Maliński, wstęp J. S. Bojarski, Warszawa 1970, s. 233.



il. 12 Sklepienie, kaplica w Ronchamp. Za: Le Corbusier, *Oeuvre complète*, s. 35

stość tej ostatniej nie mogła przesłaniać jej macierzyństwa i miłości do Syna. W ten sposób również Matkę i Syna wolno było postrzegać jako zjednoczonych. Le Corbusier mógł być też zainteresowany fragmentem dzieła Renana, w którym przybycie Magdaleny do grobu Chrystusa jest objawieniem Jego zmartwychwstania, a wręcz umożliwieniem go – zdaniem tego autora zmartwychwstanie nastąpiło bowiem przede wszystkim w miłosnym wyobrażeniu Magdaleny⁶². A zatem, jak Maria była Matką Jezusa, tak Magdalena była matką chrześcijaństwa. Relację o trzech Mariach u grobu – według Evensa i Samuel – odzwierciedlono także w trzech wieżach kaplicy, z których dwie mniejsze poświęcono kultowi matki architekta – Marii Jeanneret, oraz wielbionej małżonki – Ivonne [il. 1]⁶³.

W kaplicy Ronchamp – zdaniem Flory Samuel – architekt mógł także kontynuować swe zainteresowania pierwotnymi korzeniami religii, co uwidaczniać miałyby się poprzez podkreślanie w jego pisemnych wypowiedziach pogańskiej przeszłości miejsca, ale także poprzez posługiwanie się fotografią, na której zgromadzeni przed wschodnią ścianą pielgrzymi otaczają rozpalone ognisko. Nietypowy kształt kaplicy miałby ją zbliżać do pieczary, w której odbywa się kult pierwotnej Wielkiej Matki. Kaplica byłaby zatem nie tylko alembikiem, ale także macicą, swego rodzaju odpowiednikiem platońskiej chory – naczynia wszelkiego bytu. Porównanie kaplicy do macicy – poczynione przez Dominique Lyon – otwarło Florze Samuel drogę do porównania wygiętych ścian i nabrzmiałego dachu do brzucha ciężarnej kobiety i zwróciło uwagę na cały szereg form o antropomorficznych czy dokładniej: gynomorficznych korzeniach [il. 12]⁶⁴. Przede wszystkim ogólny plan kaplicy silnie zbliżony jest do jednego z serii obrazów *Îcône*, w których Le Corbusier eksplloatował temat kobiecego ciała i jak-



⁶² E. Renan, *The Life of Jesus*, London 1947, s. 215; F. Samuel, *The Representation...*, s. 414; eadem, *A Profane Annunciation...*, s. 80.

⁶³ R. Evans, *The Projective Cast, Architecture and Its Three Geometries*, Cambridge, Mass. 1995, s. 284; F. Samuel, *Le Corbusier...*, s. 126. Podczas konsekracji kaplicy w dniu 25 VI 1955 biskup sprawujący obrządek mówił o znaczeniu matki artysty dla koncepcji dzieła, co architekt poświadczył w swym liście do Marii Jeanneret z 27 VI 1955 (*Le Corbusier, Choix de lettres...*, s. 388). W jednej z uwag Le Corbusier stwierdza, że koncept trzech Marii był powszechnie znany na południu Francji, *Oeuvre complète*, s. 24). Samuel wysuwa też tezę, że fragment pozdrowienia anielskiego („Je vous salue, Marie”) umieszczony na jednym z okien ściany południowej również może mieć dodatkowe odniesienie do Marie Jeanneret (F. Samuel, *The Representation...*, s. 415).

⁶⁴ D. Lyon, A. Denis, O Boissière, *Le Corbusier alive*, Paris 2001, s. 137; F. Samuel, *Le Corbusier...*, s. 121–122.



il. 13 Główna wieża, kaplica w Ronchamp. Fot. R. Hyde

by oddawał się swemu prywatnemu kultowi kobiecości⁶⁵. Wyabstrahowaną parę kobiecych piersi autorka dostrzega również w kształcie gargulca w elewacji zachodniej⁶⁶ [il. 9] oraz w rysunkowym przekroju klamki drzwi wschodnich⁶⁷. Kształty wież z kolei powiązane zostają z zakapturzonymi kobietami, które były sposobem przedstawiania Ivonne jako wieśniaczki we wczesnych latach 40. XX w., a pojawiają się także w rysunkach do *La Poème de l'Angle Droit*. Te same kształty nasuwają autorce również skojarzenia z nasłuchującym uchem [il. 13], mogłyby więc stanowić rozwinięcie tematu muszli usznych z okresu współpracy nad podobnymi formami z Josephem Saviną, a ponadto nawiązaniem do idei głoszącej, że Maria poczęła, słuchając anioła. Pogląd taki zawarty został wszak niegdyś w dziełach św. Grzegorza z Nyssy (zm. 395). „Wieża jest jednocześnie uchem i waginą, otwartą na duchowe i erotyczne konotacje” – podsumowała ten ciąg skojarzeń Flora Samuel⁶⁸.

Zakończenie

W całkowicie odmiennej analizie kaplicy Ronchamp, zawartej w pracy *Antynomie współczesnej architektury sakralnej*, omówione tutaj wątki interpretacyjne zostały pominięte⁶⁹. Gdy jednak przypomnieć o wysuwanych przez wielu autorów postulatcie konfrontowania relacji na temat podstawowych form i treści danego dzieła z analizami mniej dotąd poważanych zagadnień pobocznych z nim związanych, to kwestia interpretacji kaplicy w Ronchamp nie może obyć się bez podobnych dopowiedzeń. Znajdują one swe usprawiedliwienie w formułowanych przez różnych autorów, na ogół rzeczowych argumentach, które odnoszą się do ujawnianych w nowszych badaniach nasilających się u Le Corbusiera skłonnościach do zespalania różnorodnych inspiracji i poszukiwaniach ich wspólnych składników czy źródeł. Również w tym przypadku można się wesprzeć słowami samego twórcy, który, wspominając o projektowaniu kaplicy, pisał o prowadzeniu ryzykownej gry, a przy innej okazji mówił o dziele, które mieści w sobie ogromną dawkę intencji zrozumiałych jedynie dla wybrańców⁷⁰. Ta „synteza pasji i rozumu” jest także próbą przewyciężenia bolesnego rozdarcia między tradycyjnych pojmowaniem Boga a nieortodoksyjnym jego wyobrażeniem jako jedności między czynnikiem męskim i żeńskim. Przedstawione tu interpretacje dzieła Le Corbusiera pozwalają je widzieć w kategoriach rozwoju środków formalnych właściwych temu artyście (na ogół poddanych racjonalnym rygorom, mimo nieortogonalnych form), ale również jako odbicie budowanej przez lata własnej „kosmologii” – bogatego w wątki systemu wierzeń religijnych. Zobowiązania wobec rozumu, którym zadośćuczyniono, poprawnie rozwiązując zagadnienia konstrukcyjne i funkcjonalne, zestawiono w kaplicy w Ronchamp z potrzebą wyrażenia cudowności, która również może mieć racjonalną (matematyczną) podstawę.

dr Cezary Wąs

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

⁶⁵ F. Samuel, *Le Corbusier...*, s. 120. Plan ten jeszcze bardziej przypomina pastelowy szkic *Acoustic Form* (1946) z serii Ubu, na co zwrócił uwagę J. Coll w artykule *Structure and Play in Le Corbusier's Art Works* („AA Files” 1996, nr 31, s. 3–15).

⁶⁶ F. Samuel, *Le Corbusier...*, s. 121.

⁶⁷ Sama klamka przybiera wyabstrahowaną formę ciała kobiety, przekrój ukazuje zaś wizerunek dwóch piersi (*ibidem*, s. 127).

⁶⁸ *Eadem*, *A Profane Anunciation...*, s. 83; *Le Corbusier...*, s. 122.

⁶⁹ C. Wąs, *Antynomie współczesnej architektury sakralnej*, Wrocław 2008, s. 226–236.

⁷⁰ *Le Corbusier*, *Sketchbooks*, szkic 722; F. Samuel, *Le Corbusier...*, s. 130.

Summary

CEZARY WĄS / Known or unknown? Controversies around interpretations of the Chapel of Ronchamp

The research on Le Corbusier's work led in the recent twenty-three years has dented his position of a rationalist in architecture. As the focal point of attention has come his late oeuvre as an architect which differs formally and in an iconographic context to a great extent from his so called puristic period. Winding instead of straight lines and many figural motifs inspired by mythology or alchemy were initially stated as symptoms of giving up the earlier attitude and a manifesto against rationalism. More accurate studies proved, however, that the new forms develop the solutions applied earlier and they still have rational grounds (S. Cohen and S. Hurtt). This was also the case of studying acoustic metaphors, used in Le Corbusier's writings, whose core occurred to be the dependence of architecture from landscape forms (Ch. Pearson). Studies on iconography showed his interest in alchemy (R. A. Moore) but also in this case the architect's aim was applying ancient reflection over the question of transformation in pursuit to achieve a perfect final formula of a work. The corresponding with alchemy reflection on rising from lower to higher states was applied to considerations over architectural creation and its destination. Le Corbusier's cult of sensuality and femininity, described by F. Samuel, was about to complete rational elements of his activity and to enable creation of works of more universal character. New elements in his work, though different from the previous ones, did not express contradiction against rationalism but reflected his quest for its more complex version. Alchemy or sexuality – in this aspect – completed forms of acquainting the world being mathematical and mystical to the same extent.