
Jerzy Walkowiak

HERMENEUTYKA ARCHITEKTURY

Wyższa Szkoła Kultury Fizycznej i Turystyki im. Haliny Konopackiej
w Pruszkowie

PRUSZKÓW 2009

© Jerzy Walkowiak

Recenzent naukowy: prof. dr hab. Tadeusz P. Żarski

Redaktor: mgr Justyna Mazurek

Opracowanie graficzne i skład elektroniczny: mgr Marcin Bartkowski

ISBN 978-83-923121-7-8

Wydawca:

Wydawnictwo Naukowe WSKFiT

05-800 Pruszków, ul. Staszica 1

Tel. (22) 759-55-36

e-mail wydawnictwo@wskfit.pl

www.wskfit.edu.pl

Druk i oprawa: SOWA - druk na życzenie

www.sowadruk.pl tel.022/431-81-40

Spis treści:

Rozdział I

Aksjologia i percepcja miejsca w atrakcyjności zasobów turystycznych.....	7
Wstęp.....	7
1.1. Miejsce turystycznych doznań.....	9
1.2. Kulturowy kontekst miejsca.....	11
1.3. Aksjologia miejsca.....	12
1.4. „Chippendale” z Nowogrodzkiej.....	14
1.5. Od żyrandola z duszą do filozofii białego światła.....	15

Rozdział II

Architektura jako język artykułowania treści filozoficznych.....	21
Wstęp.....	21
2.1. Wybrane kwestie teorii filozofii architektury.....	24
2.2. Problematyka badawcza, cele pracy, główne hipotezy, metoda badawcza.....	25
2.3. Ogólna charakterystyka badanego materiału.....	25
2.4. Komunikaty architektoniczne w ujęciu Umberto Eco.....	26
2.5. Hermeneutyka architektury.....	28
2.6. Język i słownik form Le Corbusiera.....	30
2.7. Projekt <i>Vertical Green</i> Magdaleny Abakanowicz Miasto Ogród czy utopia?.....	32
Wnioski.....	38

Rozdział III

Christo - sztuka jako bramy w wędrówce do rzeczywistości.....	43
Wstęp.....	43
3.1. „Bramy” pierwsze arcydzieło XXI w.?.....	44
3.2. Koncepcja człowieka w sztuce Christo.....	47
3.3. Droga twórcza Christo.....	48
Wnioski.....	50

Rozdział IV

Rola światła w inscenizacji miejsca doznań estetycznych.....	51
4.1. Efekty świetlne w budowaniu dramaturgii i symboliki miejsca.....	51
4.2. Światło uświęcające i mrok uświęcający.....	53
4.3. Miejsce Święte Świętych i sanktuarium słoneczne.....	58
4.4. Miasto Słońca Heliopolis.....	60
4.5. Iluminacja.....	60
4.6. Koncepcja emanacyjna.....	64
4.7. Boskie światło katedr.....	66

4.8. Lśnienie witraży.....	69
4.9. Światło Il Gesu.....	73
24.10. Światło sztuczne w kreowaniu miejsca.....	75

Rozdział V

Estetyka mroku i estetyka światła Berlin w architekturze Libeskinda i Foster'a (Doświadczenie estetyczne jako forma poznania).....	80
Wstęp.....	80
5.1. Hermeneutyka architektury Muzeum Żydowskiego w Berlinie Daniela Libeskinda.....	88
5.2. Diagnoza i formułowanie problemu badawczego.....	94
5.3. Konstruowanie modelu interpretacyjnego.....	94
5.4. Filozoficzne treści doświadczenia nadestetycznego, którego Libeskind jest narratorem.....	98
5.5. Rytm dnia i nocy interpretacja psychologiczna.....	103
5.6. Ogród potrzebuje - światła.....	105
5.7. Reichstag Foster'a Kryształowy pałac światła i rozumu.....	106
Podsumowanie.....	117
Przypisy.....	119
Bibliografia.....	130

Rozdział I

AKSJOLOGIA I PERCEPCJA MIEJSCA W ATRAKCYJNOŚCI ZASOBÓW TURYSTYCZNYCH

Pamiętam, że poruszałem się jeszcze czasem na czworaka. To było u nas w domu. Był tam salon, do którego nie wolno mi było wchodzić zresztą drzwi były prawie zawsze zamknięte. Pewnego dnia po południu, kiedy rodzice wyszli ojciec był w koszarach, matka u sąsiadki podszedłem do drzwi i otworzyłem je. Wszedłem ... To było niezwykle doświadczenie. Na oknach wisiały zielone zasłony, a ponieważ było lato, cały pokój był zielony. Czulem się jakbym był wewnątrz winogrona. Byłem oczarowany zielono-złotym światłem, rozglądałem się wokół siebie. Była to przestrzeń zupełnie nie znana, inny świat. Udało mi się to tylko raz. Następnego dnia próbowałem otworzyć drzwi, ale były już zamknięte.

Mircea Eliade, *Próba labiryntu*

Wstęp

Autor publikacji chce zwrócić uwagę na specyficzne znaczenie wartości miejsca turystycznych doznań, jako jednego z głównych elementów budowania atrakcyjności produktu turystycznego. W pracy postawiona została teza, według której sens miejscu turystycznych doznań nadaje jego kulturowy kontekst. Różnice pomiędzy percepcją świata przez osoby reprezentujące tę samą kulturę są mniejsze od różnic występujących w percepcji ludzi z różnych kultur. Zjawisko to stwarza wiele problemów z punktu widzenia tworzenia i promocji produktu turystycznego i jego atrakcyjności.

Oceniając szanse turystyki w rozwoju naszego kraju poprzez europejski kontekst możemy zaryzykować tezę mówiącą o tym, że turystyka może być kołem zamachowym tego rozwoju. Na całym świecie turystyka sytuuje się w ścisłej

czołówce pod względem rentowności, biorąc pod uwagę różne działy gospodarki. Prognozy wskazują na to, że czas przyszły wzmocni jeszcze bardziej tę tendencję. Prawdopodobnie następować będzie wzrost obrotów, zyskowności i zatrudnienia w tej branży. Możemy sądzić, że podobnie jak w świecie, także w Polsce tendencja będzie wzrostowa. Turystyka przyjazdowa na całym świecie przynosi duże zyski. Dlaczego mielibyśmy z niej rezygnować? Tego rodzaju turystyka przybliży cudzoziemcom nasz kraj, a jego liczne walory i atrakcyjność produktów turystycznych w najbliższym czasie zapewne będzie z wielu powodów wzrastać.

Z kilku powodów turystyka może odegrać rolę stymulującą w małych miejscowościach, rejonach ubogich, nie wymaga ona bowiem wielkich nakładów inwestycyjnych, nowoczesnej technologii, stosunkowo łatwo jest przekwalifikować ludzi do nowego rodzaju wykonywanej pracy. Turystyka może zatem pomóc w rozwiązywaniu problemów bezrobocia w rejonach jego występowania. Jednakże oprócz szans są też słabe strony. Mamy do czynienia z dużą luką, którą stanowi brak tanich lecz o przyzwoitym standardzie miejsc hotelowych przeznaczonych dla mniej zasobnego klienta. Takich klientów jest wielu. Ich potrzeby powinny być preferowane w przygotowywaniu atrakcyjnego produktu turystycznego. Duże zyski powstają ze sprzedaży taniego produktu masowego. Drugą słabą stroną jest ciągły brak pomysłu na promocję Polski w świecie, a co za tym idzie takiego konstruowania atrakcyjnego produktu turystycznego, które uwzględniałoby potrzeby grup docelowych oferty prezentowanej w różnych krajach, różnych kręgach kulturowych oraz o różnej sile nabywczej potencjalnych klientów.

Turystyka jest specyficznym rodzajem biznesu. Nie do końca rządzą nią te

same prawa, które rządzą innymi gałęziami gospodarki. Turystyka jest „sprzedażą marzeń”, czegoś, co jest ulotne w swej istocie. Działa ona w sferze emocji, silnych doznań zmysłowych. Zaspokajają potrzebę poznania, ciekawość świata. Ludzie marzą o urlopie cały rok, ekscytują się nim. Potem długo wspominają kogo poznali na wakacjach, tworzą się bowiem przy okazji urlopowych wyjazdów bardzo silne więzi międzyludzkie, nawiązywane są przyjaźnie, miłosne przygody itd. Turyści wspominają, jak było wesoło jeszcze przez długi czas po urlopie. Przeżywali radość, euforię. Sprzedaż produktu turystycznego jest więc szczególnego rodzaju sprzedażą radości, szczęścia, które w normalnych warunkach często bardzo trudno jest osiągnąć. W tego rodzaju biznesie klient nie może przed kupnem dotknąć produktu, choć ma do dyspozycji wspaniałe katalogi ze zdjęciami, nie widzi go dokładnie, z detalami. Produkt ten jest więc często przez klienta idealizowany, kumulują się w nim tęsknoty nabywcy, jego niespełnione dotychczas pragnienia wspaniałych doznań, przede wszystkim zmysłowych. Dlatego też w tym biznesie ceni się bardzo ludzi, którzy wnoszą dobry pomysł pozwalający na zbudowanie atrakcyjnego produktu turystycznego, pozwalającego zarobić.

1.1. Miejsce turystycznych doznań

... nadmierne omawianie zakrywa i doprowadza coś rozumianego do pozornej jasności, tj. do niezrozumiałości... [1]

Martin Heidegger

Analizując pojęcie atrakcyjności produktu turystycznego należy zwrócić uwagę na specyficzne znaczenie wartości miejsca turystycznych doznań,[2] jako jednego z głównych elementów budowania tejże atrakcyjności. Miejsce, samo w sobie, może być „konsumowane”, doświadczane np. poprzez odbiór doznań natury

estetycznej, czysto zmysłowej lub intelektualnej ale także, używając bliskoznacznego terminu, może stać się ono obszarem, na którym dokonywać się będzie zaspokojenie potrzeb, „konsumpcja” usytuowanego na nim samego produktu turystycznego w wąskim rozumieniu.

Czym zatem jest miejsce i co tworzy jego specyficzną aurę, ważną z punktu widzenia percepcji tego wszystkiego, co wpływa na atrakcyjność produktu turystycznego? Podobne pytanie zadali sobie dwaj fizycy Niels Bohr i Werner Heisenberg, gdy zwiedzali zamek Kronborg w Danii.[3] Wówczas to Bohr zwracając się do Heisenberga, stwierdził: „Czy to nie dziwne, jak zmienia się ten zamek, kiedy człowiek sobie wyobrazi, że tutaj żył Hamlet? Jako uczeni wierzymy, że zamek składa się z kamieni i podziwiamy sposób, w jaki architekt je zestawił. Kamienie, zielony, satynowy dach, snycerka w kaplicy oto, z czego składa się zamek. Fakt, że Hamlet tutaj żył, nie zmienia żadnego z tych elementów, a jednak zmienia wszystko. Ściany i mury przemawiają nagle innym językiem. Dziedziniec staje się całym światem, ciemny kąt przypomina ciemne zakamarki ludzkiej duszy i słyszymy Hamletowe: „Być albo nie być.” Tymczasem o Hamlecie wiemy tyle tylko, że jego imię pojawia się w trzynastowiecznej kronice. Nikt nie potrafi udowodnić, że Hamlet w ogóle żył, a już tym bardziej, że żył tutaj. Ale każdy zna pytanie, które kazał mu zadać Shakespeare, głębię ludzką, którą Hamlet odkrył, a więc i dla niego trzeba było znaleźć miejsce na ziemi, tutaj, w Kronberg. A kiedy już o tym wiemy, Kronberg staje się dla nas zupełnie innym zamkiem.”[4] Wydaje się, iż powyższa wypowiedź bardzo dobrze oddaje to, czym jest percepcja miejsca z punktu widzenia atrakcyjności zasobów turystycznych. Prawdziwa wydaje się być teza głosząca, że sens miejscu nadaje jego kulturowy

kontekst.

1.2. Kulturowy kontekst miejsca

Jeśli...świat może się w jakiś sposób rozjaśnić, to musi w ogóle być otwarty. [5]

Martin Heidegger

Z pojęciem kontekstu związane jest uświadamianie sobie przez człowieka istnienia selektywnej zasłony, jaką stawia on między sobą a zewnętrznym światem w procesie jego percepcji.[6] Zasłony, które tworzy pomiędzy sobą a postrzeganą rzeczywistością człowiek-turysta, są jednymi z form strukturalizacji tejże rzeczywistości i nadawania jej znaczenia z punktu widzenia jej atrakcyjności turystycznej.

Twierdzenie, że kilka osób nie widzi nigdy dokładnie rzeczywistości w ten sam sposób wydaje się prawdziwe, biorąc pod uwagę różnice w relacjach świadków różnych zdarzeń. Różnice pomiędzy światami percepcji ludzi z tej samej kultury są mniejsze od świata percepcji ludzi z różnych kultur,[7] co stwarza wiele problemów z punktu widzenia tworzenia produktu turystycznego i jego wysokiej atrakcyjności.

Mamy zatem do czynienia z atrakcyjnością produktu turystycznego jako miejsca samego w sobie np. piękny widok krajobrazu oraz z atrakcyjnością produktu turystycznego usytuowanego w kontekście atrakcyjnego, z punktu widzenia turystyki, miejsca np. koncert muzyczny odbywający się na powietrzu w pałacowym parku.

Powyższa uwaga ma istotne znaczenie. Często bywa bowiem tak, że atrakcyjny sam w sobie produkt turystyczny nie jest już tak dobry w kontekście miejsca, na którym będzie odbywała się jego konsumpcja, np. nocleg w stylowym pensjonacie, ale usytuowanym w sąsiedztwie hałaśliwego lotniska. W tym przypadku

mamy do czynienia z konfliktem atrakcyjności produktu turystycznego z nieatrakcyjnym tłem, w którym tenże produkt jest oferowany. Jest to sytuacja, która możemy porównać z pięknym obrazem eksponowanym w brzydkiej ramie na obskurnej ściennej tapecie. Taki konflikt sprawia, że klient sumuje pozytywne doznania i doznania negatywne odbierane z nieatrakcyjnego tła. Zatem wartość pełni jego doznań nie będzie zadowalająca w stopniu wystarczającym. Wiele firm operujących w branży turystycznej nie w pełni zwraca na ten problem uwagę. Pojmują one często atrakcyjność produktu turystycznego w wąskim rozumieniu, pomijając cały złożony kontekst.

1.3. Aksjologia miejsca

Wartości rozrzucone w przestrzeni wołają do nas, sugerują swą obecność, ... dają znać o sobie, iż mogą być gdzieś tam, ukryte, niedookreślone w swych cechach, wabiąc nas tym,, iż po prostu istnieją i że zapewne są inne, niż to, z czym mamy właśnie do czynienia tu i teraz. [8]

Józef Lipiec

Dokonując uogólnienia tematu miejsca w turystyce możemy stwierdzić, że jednym z głównych elementów budowania atrakcyjności produktu turystycznego jest tzw. subiektywizowana wartość przestrzenna miejsca.[9] Co ten termin oznacza? W rozwoju każdej jednostki organizacji przestrzennej decydujące znaczenie ma wartość przestrzenna danego miejsca, określona przez istniejące w nim możliwości zaspokojenia potrzeb podmiotów działających w przestrzeni. Podejście takie prezentuje Ryszard Domański (1982), mówiąc o dynamicznych niszach atrakcyjności tworzących się w przestrzeni geograficznej. Wartość przestrzenną danego miejsca można określać z dwóch różnych punktów widzenia przestrzeni przez działające w niej podmioty. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z subiektywnym, często

wyidealizowanym obrazem atrakcyjności miejsca. W drugim przypadku wartość przestrzenna zostaje zobiektywizowana przez możliwości zaspokojenia potrzeb występujące realnie, a nie potencjalnie, w danym miejscu. Miejscami o szczególnym znaczeniu w przestrzeni geograficznej, atrakcyjnymi ze względu na ich wartość przestrzenną, są miejsca oferujące działającym w nich podmiotom szeroki zakres możliwości zaspokojenia różnych potrzeb oraz gwarantujące wyższą niż w środowisku konkurencyjnym efektywność ich realizacji.

Konkludując, firmy turystyczne muszą pamiętać o tym, żeby „sprzedając marzenia” nie sprawić klientowi zawodu. Produkt w pełni atrakcyjny, to taki produkt, w którym to, co jest deklarowane przez oferenta harmonizuje z tym, co jest rzeczywiście oferowane, realizowane. Wszelki dysonans w tym względzie działa na niekorzyść kupującego i sprzedającego. Jest to również problem kodeksu etyki zawodowej pracowników branży turystycznej. Dokonując wysiłku tworzenia atrakcyjnego produktu turystycznego jego kreatorzy – menedżerowie ds. rozwoju produktu powinni zwracać baczną uwagę na to, kto jest ich klientem i pod jego potrzeby oraz jego percepcję rzeczywistości budować całą skomplikowaną „architekturę produktu”. Powinna być ona oparta na wynikach klasycznych badań marketingowych, lecz także badań dotyczących percepcji rzeczywistości w różnych kontekstach, w tym kulturowych, przez określone grupy docelowe potencjalnych klientów. Człowiek współczesny żyje w wielu światach postrzeniowych a turystyka stanowi jeden z obszarów szczególnie bogatych jako źródło dotyczące wiedzy o naszej percepcji.

Aby powyższe uwagi mogły być skutecznie stosowane w zarządzaniu

produktem turystycznym niezbędne jest wprowadzanie strategii rozwoju produktu turystycznego. Jest to drogi i trudny program lecz stanowi on właściwie imperatyw dla przedsiębiorstw turystycznych[10] dla których fundamentalnymi czynnikami powodzenia w walce konkurencyjnej na rynku globalnym są wiedza i unikalne umiejętności.[11]

1.4. „Chippendale” z Nowogrodzkiej

Do istoty funkcji odkrywania przez zatroskane zanurzenie w najbliższy świat wyrobów należy to, że zależnie od sposobu tego zanurzenia [...] wewnątrzświatowy byt pozostaje możliwy do odkrycia z różną wyrazistością i przy różnym zakresie przeglądowej penetracji. [12]

Martin Heidegger

Turyści gonią ulicami dzisiejszej Warszawy. Atakują ich witryny luksusowych sklepów, nie różniących się wiele od tych w Berlinie, Londynie czy Paryżu. Są może nawet mniej od nich ciekawe. Nagle stają przed przycupniętym od dziesięcioleci w tym samym miejscu lokalikiem, którego wygląd kontrastując z okoliczną ponowoczesnością „pachnie czasem” nastrojając niczym Proustowska *Magdalenka* z powieści „W poszukiwaniu utraconego czasu”.

Jak po odsłonięciu teatralnej kurtyny złaknionym oczom turystów ukazuje się warsztat stolarstwa artystycznego.[13] W powietrzu unosi się aromat szlachetnego drewna, farb i preparatów. Właściciel zakładu przy ulicy Nowogrodzkiej potrafi oczarować interesanta miłością do swojej sztuki. W pracowni tej odtwarzane są, według wzorów Chippendale'a, meble, które mogą nadać indywidualny wyraz każdemu reprezentacyjnemu wnętrzu.

Wartość artystyczna, niezwyklej kunszt tych dzieł sztuki meblarskiej odpowiada ich wartości rynkowej. Ceny mebli uzależnione są od stopnia

wyrafinowania snycerskiej ornamentyki. Są tam krzesła, stoły i biurka oraz inne meble do salonów czy gabinetów.

Nazwisko Thomasa Chippendale'a, przedstawiciela angielskiej odmiany rokoka w meblarstwie godne jest przypomnienia osobom zasiadającym każdego dnia za biurkiem z „plastikowym” blatem. Początkowo snycerz, szybko osiągnął mistrzostwo w projektowaniu mebli. Czterdziestoletnia twórcza działalność Chippendale'a przypada na środek XVIII w. W jego pracach francuskie rokoko zmieszało się z elementami stylu królowej Anny i króla Jerzego I. Czerpał też z motywów gotyckich, a także wschodnio-azjatyckich. W 1754 r. wydał wzornik, który wywarł wpływ na meblarstwo nie tylko w Anglii, ale też w Europie kontynentalnej i Ameryce.

Najbardziej charakterystyczne są sprzęty do siedzenia, w rozmaitych wersjach, z pogrubiającymi się ku górze wygiętymi nogami o szponiastym zakończeniu. Ażurowe oparcia to reminiscencje francuskiego rokoka. Ukształtowała się wtedy ostatecznie forma współczesnego krzesła... Spotyka się u Chippendale'a piękne przykłady fotela gabinetowego. Konstruował również wielkie oszklone szafy biblioteczne, bardzo przemyślane biurka, stojące zegary wybijające nawet dzisiaj miarowo czas, czas odnaleziony...

...Dobrze więc, że trafiamy jeszcze na kontynuację tych szlachetnych tradycji.

1.5. Od żyrandola z duszą do filozofii białego światła

[...]oświecenie uwzględnia ciemność, tzn. specyficzną zmienność obecności i nieobecności światła dziennego, czyli „pozycję słońca”. [14]

Martin Heidegger

W nowej sytuacji gospodarczej, w świecie wspaniałych, pełnych przepychu domów towarowych, wielkich hipermarketów i hurtowni, znikają gdzieś małe pełne uroku, autorskie zakłady rzemieślnicze, przechodzące z ojca na syna. Coraz większa anonimowość oferowanych produktów, które kojarzymy z marką a nie z konkretnym człowiekiem, jego wytwórcą, powoduje, że z przyjemnością, sentymentem i rozrzewnieniem zaglądamy do pracowni należących do rzemieślniczych rodów. Jedną z nich jest pracownia brązownicza założona w 1945 r. w Warszawie przez Mieczysława Rudnickiego.

Historię firmy przedstawia ciekawskim i zagranicznym gościom obecny właściciel Wojciech Rudnicki: - Założycielem zakładu był mój dziad, Mieczysław Rudnicki, który w okresie międzywojennym przeszedł wszystkie stopnie wtajemniczenia zawodowego w znanej, bardzo dużej firmie braci Bonieckich. Była to jedna z trzech firm na terenie Polski zajmujących się oświetleniem, produkcją lamp i żyrandoli z brązu i mosiądzu. Dysponowała olbrzymią gamą wyrobów. Po zakończeniu okupacji hitlerowskiej z firmy braci Bonieckich powstało kilka zakładów na terenie Warszawy. Jednym z nich jest nasza „Pracownia brązownicza inż. Rudnicki i synowie”. Po wojnie w tej pracowni mój dziadek wykonywał wyroby, wykorzystując wzory pozostawione mu przez braci Bonieckich. Do 1966 r. dziadek wyposażył w stylowe oświetlenie Bibliotekę Narodową w Warszawie, Filharmonię Narodową, niezliczoną ilość kościołów, wiele hoteli i innych obiektów o charakterze zabytkowym. Opanowaliśmy, jako jedna z nielicznych firm w Polsce, technologię produkcji i wzory dużych 36, a nawet 64 płomiennych żyrandoli kościelnych. Naśladują one styl gotycki, barokowy i z okresu Księstwa Warszawskiego.

Później, gdy firmę przejął mój ojciec, zrobiono u nas żyrandole dla Pałacu Krasińskich; olbrzymie konstrukcje, połączenie mosiądzu z kryształem. Najnowsza historia firmy to oświetlenie dla Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego. Wykonaliśmy też oświetlenie dla siedziby SARP w Warszawie. Konserwatorzy zabytków i architekci wnętrz dokonali wyboru naszej firmy ze względu na przestrzeganie „czystości” stylów.

Największe znaczenie ma w tym zawodzie ludzka ręka. Oczywiście są urządzenia mechaniczne służące do idealnej obróbki, ale wtedy taki żyrandol będzie pozbawiony duszy. Ślad ręki jest niezbędny. Znawca nie kupi przedmiotu, na którym patyna położona jest jak farba, któremu brak śladów starości. Nowinki techniczne w niewielkim stopniu odgrywają u nas rolę.

Główne grono klientów rekrutuje się spośród osób zamożnych. Klientami mojego ojca byli przeważnie ludzie w średnim i starszym wieku – mówi Wojciech Rudnicki. Dzisiaj coraz więcej ludzi młodych kupuje nasze żyrandole i kinkiety. Młode małżeństwa, które chcą mieć w domu klimat nieco odmienny, nie godzą się na współczesne standardy oświetlenia, np. na światło halogenowe. Nowoczesny żyrandol jest modny, ale przez dwa trzy lata. Nasze żyrandole są modne przez dziesiątki lat. Do nich człowiek przywiązuje się jak do kogoś bliskiego. Istnieją razem z rodziną i z rodziną się starzeją.

Oferujemy duży wybór żyrandoli flamandzkich. Mają proste kształty ramion i prostą konstrukcję. Są uniwersalne. Pasują zarówno do mebli stylowych, jak i do supernowoczesnych. Najlepszym przykładem jest to, że nasza firma wyposażyła w tego typu oświetlenie salon sprzedaży komputerów. Sam nie wierzyłem, że to może w

takim wnętrzu aż tak elegancko „zagrać”. Te ciemne, skromne w rysunku, surowe żyrandole i kinkiety, w otoczeniu ścian i supernowoczesnych sprzętów biurowych wytworzyły wspaniałą harmonię przez kontrast – podsumowuje Wojciech Rudnicki, przedstawiciel rodu nielicznych już dzisiaj warszawskich brązowników. [15]

Inne z kolei, autorskie spojrzenie na „filozofię światła” zaprezentowali właściciele mocno osadzonej na rynku oświetlenia warszawskiej firmy „Maya”. Produkcja sprzętu oświetleniowego, podjęta zgodnie z zasadami ekologii, to specjalność tego zakładu.

Ambicją właściciela firmy Andrzeja Szurgocińskiego stała się, oprócz typowej działalności handlowej, produkcja wysokiej klasy opraw oświetleniowych. W ramach przedsiębiorstwa rozpoczęło działalność „Ekostudio Maya”, ośrodek udzielający profesjonalnych porad dotyczących oświetlenia, a także miejsce, w którym można wykonać konkretne indywidualne projekty. Zakład dysponuje nowoczesnymi programami komputerowymi wspomagającymi skrojenie oświetlenia na miarę potrzeb projektu każdego wnętrza.

Od początku swojej działalności „Maya” w niemalże obsesyjnej „filozofii” preferowała zdrowy typ oświetlenia. Jak stwierdził dr Zbigniew Turlej, inicjator „Ekostudia Maya”, wiedza na temat oświetlenia jest w naszym kraju niska. Tymczasem światowy przemysł oświetleniowy komercjalizuje rozwój badań naukowych w tej dziedzinie. Ambicją kierownictwa firmy „Maya” jest wzniesienie się ponad komercję. Na świecie jest wielu producentów oświetlenia. Wyróżnienie się spośród nich akcentami ekologicznymi jest atutem skłaniającym klientów do bardziej racjonalnych zakupów.

Koncepcja ekologicznego oświetlenia, lansowana przez „Ekostudio” opiera się na kilku wiodących elementach. Pierwszy to element energooszczędności. Firma sprzedaje sprzęt przeznaczony do hoteli, biur, mieszkań. Są to lampy wyłącznie z niskim poborem mocy.

Następny element to preferencja „białej” barwy światła zbliżonego do widma światła naturalnego. Zdaniem dra. Turleja, człowiek przy białym świetle widzi lepiej (badania dra S.M. Bermana z Lawrence Berkley Laboratorium). Porównując światło żółte z białym można zaobserwować, że przy tym samym poziomie natężenia źrenica oka staje się mniejsza, gdy pada na nią światło białe. Widzenie jest wówczas bardziej precyzyjne. Występuje tutaj analogia z przysłoną aparatu fotograficznego. Im mniejszy otwór przysłony, tym większa głębia ostrości. Dla przykładu, w kraju o tak wysokim stopniu rozwoju cywilizacji technicznej, jakim jest Japonia, zastosowanie w miejscach publicznych światła „ciepłego”, czyli o temperaturze barwowej poniżej 4000K, jest przez służby publiczne karane. „Ekostudio” prowadziło prace nad przygotowaniem sympozjum pt. „Filozofia białego światła”, na które zaproszone zostały autorytety naukowe ze Stanów Zjednoczonych. Intencją firmy było to, aby kwestie, które upowszechnia oparte zostały na rzetelnych podstawach naukowych.

Trzeci element wiąże się z preferencjami dla czystych technologii. Odrzucane są przez firmę np. klosze, przy których produkcji stosuje się metody trawienia chemicznego. Taka technologia powoduje zanieczyszczenie środowiska naturalnego pochodnymi substancjami.

Czwarty element ekologicznego programu działalności zakładu jest bardziej skomplikowany i warto go zasygnalizować. Mowa w nim o ekologicznych sygnałach

w oświetleniu przestrzeni. Przestrzeń można tworzyć światłem, podobnie jak to się robi w inscenizacjach teatralnych. Dla prawidłowych reakcji psychologicznych człowieka konieczne jest np. stosowanie przemyślanego stopniowania kontrastów, siły źródła światła. W ruchu drogowym kierowca ma ściśle określone zasady stosowania świateł długich i krótkich. Dobrze by się stało, gdyby podobne zasady obowiązywały nie tylko w ruchu drogowym. Jest w tym myśleniu nowe spojrzenie na przestrzeń. Zwraca się w nim uwagę na zakłócenia środowiska naturalnego człowieka niewłaściwym oświetleniem, nadmiernym bałaganem świetlnym. Zjawiska te powodują brak poczucia kontaktu człowieka z naturą, źle działają na psychikę człowieka atakowanego sygnałami świetlnymi, coraz częściej bardzo agresywnymi. Szczególnie jest to widoczne w reklamach świetlnych... Problem ten jest niezwykle ostro postrzegany w krajach dawnej Europy Zachodniej i w Stanach Zjednoczonych. Rozważa się możliwość wprowadzenia europejskiej normy ograniczającej sztuczne światło rozproszone w środowiskach miejskich (Light Pollution).

Dr Turlej, choć swoje ekologiczne teorie szerzy od 1979 r., dopiero od niedawna znajduje przychylny klimat. Można sądzić, iż mariaż teorii z praktyką ma w tym względzie przyszłość. Jeżeli bowiem jakakolwiek firma chce trwale zaistnieć na rynku, a nie robić interesy za wszelką cenę, to dysponowanie wyłącznie dobrym produktem dzisiaj już nie wystarcza.

Rozdział II

ARCHITEKTURA JAKO JĘZYK ARTYKUŁOWANIA TREŚCI FILOZOFICZNYCH

Granice mojego języka określają granice mojego świata.

Ludwig Wittgenstein

Wstęp

W tekście podjęty został problem architektury jako języka komunikowania treści filozoficznych. Wybitni twórcy założeń urbanistycznych i pojedynczych obiektów przekazują w swych dziełach określone przesłania. Interpretacja tych przekazów pozwala na odkrycie pod warstwą znaków, symboli, form architektonicznych określonej aksjologii, idei i wartości preferowanych przez twórców i inwestorów. Bogaty świat owych wartości nie koncentruje się jedynie na estetyce, ale także na etyce.

O architekturze w kontekście filozofii wypowiadało się wielu znaczących myślicieli. Jest to zrozumiałe, gdyż człowiek od wieków funkcjonuje w „trójwymiarowej przestrzeni” w znaczeniu dosłownym i metafizycznym. Przestrzeni tej stara się nadać sens przez budowanie i zamieszkiwanie. Doskonałą ilustracją naszych zamierzeń niech będą słowa niemieckiego filozofa Martina Heideggera:

„Myślenie o budowaniu, o które nam tu chodzi, nie rości sobie pretensji do znalezienia jakiegoś pomysłu urbanistycznego czy nadania budowaniu reguł. Podjęta tu próba myślenia nie przedstawia w ogóle budowania z punktu widzenia budownictwa i

techniki, lecz tropi je aż do tego obszaru, gdzie przynależy to, co jest.” [16]

Architektura jest dziedziną, w której semiotyka napotyka największe trudności w analizie opisywanej rzeczywistości. Z punktu widzenia badacza stanowić to może interesujące wyzwanie, ale stawia też duże wymagania podejmowanej refleksji. Trudności pojawiają się w związku z tym, że budowle pozornie nic nie „mówią”, pełnią jedynie funkcję użytkową. Nie można wątpić w to, że dach służy w pierwszym rzędzie do przykrycia wnętrza budynku a mur do wyznaczenia granicy obszaru.[17] Dach chroni wnętrze obiektu przed deszczem i słońcem a mur przed intruzami. Są to stwierdzenia oczywiste, i dziwne byłoby doszukiwanie się na siłę aktu komunikowania jakichś treści w czymś tak prozaicznym jak właśnie dach czy też mur. Sytuacja staje się bardziej złożona gdy podejmujemy się analizy dachu, którym brytyjski architekt Norman Foster przykrył gmach niemieckiego parlamentu w Berlinie. Podobnie będzie, gdy zaczniemy analizować wymowę takiej budowli, jaką jest np. Mur Berliński. W tym drugim przypadku przeżywamy budowlę, jaką był Mur Berliński w wymiarze głęboko etycznym, w odniesieniu do zaprzeczenia idei wolności i demokracji. W imię tych idei dziesiątki ludzi złożyło ofiarę ze swojego życia podejmując próby przekroczenia Muru. W podobnym tonie możemy podjąć próbę odczytywania sensu nowoczesnej amerykańskiej architektury więzień, obiektów odnoszących się do idei sprawiedliwości oraz prawa.

Na obserwatorze Reichstag budynek parlamentu niemieckiego robi niezwykle wrażenie. To, w jaki sposób architekt powiązał historyczną budowlę ze współczesnością za pomocą supernowoczesnej, szklanej kopuły jest znaczącym osiągnięciem twórczym. Od szczytu kopuły w dół zbudowano wielki lej z luster

odbijających światło padające z zewnątrz i kierujący je do wnętrza budowli.

Nasuwa się pytanie: w jakim znaczeniu używamy terminu „filozofia” w stosunku do architektów, wąskim czy szerszym? Przypisujemy im w niniejszym opracowaniu raczej charakter myślicieli w szerszym rozumieniu. Zabieg ten wydaje się być uzasadniony gdyż w działalności wielu z nich, Albertiego, Le Corbusiera, Libeskinda, poszukiwaniom i realizacjom twórczym towarzyszyła systematycznie uprawiana refleksja. Programowi artystycznemu odpowiadał program filozoficzny. Używając metafory możemy powiedzieć, że były to niejako dwie równoległe linie melodyczne.

Leo Battista Alberti (1404-1472) z wykształcenia filolog klasyczny i filozof, był najwybitniejszym w XVw. teoretykiem sztuki, twórcą naukowych zasad wyznaczania perspektywy matematycznej, malarzem, rzeźbiarzem i architektem. Jego rozprawa *De re aedificatoria libri decum* wywarła głęboki wpływ na rozwój renesansowej teorii architektury.[18] Po ukończeniu studiów uniwersyteckich w Padwie i Bolonii wstąpił do stanu duchownego, ale żadne z jego pism nie dotyczyło spraw religii, wiele natomiast dotyczyło zagadnień sztuki i filozofii. Alberti traktował architekturę jako sztukę, w której uporządkowana hierarchia idei powinna być wyrażona z jasnością i powagą..[19]

Le Corbusier z kolei, jeden z największych architektów XX stulecia, rozkochany był w filozofii Fryderyka Nietzschiego. Jako myśliciel jest autorem 50 książek. Jako architekt zrealizował około 57 budowli. Słynny teoretyk architektury Charles Jencks mówiąc o Le Corbusierze pyta: „Czy mamy uważać Le Corbusiera za architekta, czy za mesjanistycznego proroka, czy też za jednego z wielkich pisarzy

dwudziestego wieku, którzy nie umieli pisać ortograficznie i robili najróżniejsze błędy składniowe?”.[20]

A jak traktować katalońskiego architekta i inżyniera, autora projektu katedry Sagrada Familia w Barcelonie, Antonia Gaudiego, którego proces beatyfikacyjny trwa od 1992 roku? Nikolaus Pevsner analizując twórczość Gaudiego i pytając o to, komu chciałoby się mieszkać pod dachami przypominającymi grzbiety dinozaurów, odpowiada przewrotnie, że chyba jedynie ludziom pokroju Picassa i samego Gaudiego.[21]

W dalszej części naszych rozważań przedstawimy wybrane dzieła architektów. Treść i formę tych budowli postaramy się zinterpretować w kontekście myśli i języka architektonicznego ich twórców za pomocą odpowiednio dopasowanego klucza interpretacyjnego.

2.1. Wybrane kwestie teorii filozofii architektury

Wśród wybranych przez nas kwestii teoretycznych dotyczących związków pomiędzy architekturą i filozofią naszą uwagę skoncentrujemy na następujących:

- filozofia budowli, kwestie etyczne
- kwestia odpowiedzialności architekta za swoje dzieło
- estetyka budowli
- kwestia stosunku architekta i inwestora do dobra użytkownika obiektu (troska o użytkownika)
- pomysł twórczy
- kwestia innowacyjności i technologii w jakiej obiekt zostanie wybudowany
- kwestia tworzenia wizerunku publicznego inwestora w kontekście poziomów

kultury organizacji (podstawowe założenia filozoficzne, wartości, symbole organizacyjne)

- określenie funkcji obiektu
- kwestia lokalizacji obiektu

2.2. Problematyka badawcza, cele pracy, główna hipoteza, metoda badawcza

W niniejszej pracy autor podejmuje problem związków architektury z myślą filozoficzną w kontekście języka komunikowania idei i wartości przez architektów. Związki te mają historycznie stosunkowo bogatą tradycję. Autor stawia hipotezę, której prawdziwość będzie starał się udowodnić. Brzmi ona następująco:

Architektura oprócz swojej oczywistej funkcji użytkowej może być także językiem ekspozycji treści filozoficznych. Wypowiadający się za pomocą tego języka architekci i inwestorzy odwołują się do uniwersalnych znaków, symboli i treści kultury ludzkiej.

Na potrzeby niniejszej pracy przyjmujemy, biorąc pod uwagę powyższe uwagi, że architekturę możemy traktować jako język.

Metodą podjętych przez autora badań w niniejszej pracy jest analiza przykładów dzieł wybranych architektów oraz analiza literatury przedmiotu. Realizując postawione zadanie autor czerpie inspirację z dokonań szkoły semiotyki kultury. Obraną metodę zastosował do takiego objaśniania architektury, które pozwala odsłonić obiekt analiz jako zespół znaków i symboli, jako „tekst” do interpretacji.

2.3. Ogólna charakterystyka badanego materiału

Badany przez nas materiał źródłowy obejmuje prezentację całych zespołów architektoniczno urbanistycznych, pojedyncze budowle, elementy architektoniczne,

wypowiedzi architektów, wypowiedzi filozofów, wypowiedzi krytyków itp. materiałów. Rodzaje i typy obiektów poddanych analizie są zróżnicowane pod względem przeznaczenia. Jest to między innymi zabudowa przestrzeni miejskiej w dużej skali, jak i jednostkowy obiekt w postaci muzeum.

Styl i kompozycja obiektów odzwierciedlają tendencje panujące w okresie ich powstawania. Mamy więc do czynienia z czymś, co moglibyśmy nazwać w architekturze ekologizmem,[22] biodesignem, architekturą organiczną, strukturalizmem,[23] dekonstruktywizmem[24] czy metaracjonalizmem[25] jak i korporacjonizmem.[26] Wybrane przez nas obiekty swoim stylem wyraźnie nawiązują do kierunków i wątków filozoficznych w tradycji kulturowej. Widzimy w nich ślady poglądów Nietzschego, Levi-Straussa, Derridy, Naessa i wielu innych uznanych myślicieli.

2.4. Komunikaty architektoniczne w ujęciu Umberto Eco

Włoski myśliciel Umberto Eco w swojej pracy zatytułowanej *Nieobecna struktura* wiele miejsca poświęcił architekturze jako formie komunikowania się. Jego zdaniem w analizowaniu architektury odpowiednim narzędziem jest semiologia, która jest nauką badającą wszystkie zjawiska kulturowe jako systemy znaków, czyli jako komunikaty.[27] Zakres pojęcia *architektura* badacz ten rozszerza na urbanistykę i wzornictwo przemysłowe, co ma dla podjętej w niniejszej pracy problematyki pewne znaczenie, gdyż spektrum naszych badań wyznaczymy w granicach między detalem architektonicznym, jakim jest np. Okno,[28] dach czy schody, a całym dużym projektem założenia urbanistycznego autorstwa Magdaleny Abakanowicz, znanej przede wszystkim z twórczości rzeźbiarskiej. Co jest

znamienne, Eco uwzględnia również w swojej definicji pojęcia *architektura* scenografię. Tak szeroka definicja pozwala nam sensownie, wraz z całym kontekstem, analizować taki element scenograficzny, jakim są np. „schody odeskie” w kultowym dziele Siergieja Eisensteina, filmie „Pancernik Potiomkin”, [29] czy też niezwykle bogatą w treść tytułową budowlę z wielokrotnie nagradzanego polskiego filmu animowanego *Katedra*. Masakra na schodach odeskich z *Potiomkina* i podskakujący na stopniach schodów wózek z niemowlęciem, wypuszczony z rąk zastrzelonej przez Kozaków matki, przetrwa całe epoki historii kina. Na tym obrazie schodów uczą się studenci wszystkich szkół filmowych na świecie. Według Andrea Palladia, starożytni przestrzegali aby liczba stopni schodów była nieparzysta, żeby tą samą nogą wchodzić na pierwszy stopień i schodzić z ostatniego; uważano to za dobrą wróżbę i oznakę pobożności przy wchodzeniu do świątyni. [30]

Umberto Eco twierdzi, że schody zniewalają nas. Gdy chcemy przejść przestrzeń wyznaczoną przez schody, to zmuszeni jesteśmy kolejno wykonywać zaplanowane przez architekta ruchy nóg, podnosić je i wchodzić coraz wyżej. [31] Aby wejść musimy się najpierw nauczyć, czym schody są. Pojawia się tutaj pytanie o to, do czego prowadzić nas może ten sposób interpretacji architektury. Czy takie jej pojmowanie może nas uprawniać do myślenia o jej funkcjach w kontekście behawiorystycznej koncepcji człowieka; budowli jako bodźca mogącego wzbudzić określone zachowania? Nisko osadzona futryna drzwi w dawnych dworach szlacheckich miała sprawić, by przybywający gość pokłonił się gospodarzom domu. Do Groty Narodzenia Pańskiego w Betlejem wkracza się poprzez nisko osadzony otwór wejściowy ponieważ niegdyś do wnętrza niektórym zdarzało się wjeżdżać

konno.

2.5. Hermeneutyka architektury

Ja myślę powiada Kant powinno towarzyszyć wszelkim moim przedstawieniom. [32]

W niniejszym opracowaniu chcielibyśmy zastanowić się nad tym, co wyróżnia niektóre dzieła architektury spośród innych, co sprawia, że zwracają naszą uwagę, zyskują akceptację, wywołują euforię? Najbardziej wartościowe z nich po mistrzowsku rozwiązują nie tylko problemy techniczne, ale także trafiają do odbiorcy, gdyż niosą z sobą pewne przesłanie, odwołując się do jego wiedzy, wyobrażeń i doświadczeń poruszając wszystkie jego warstwy świadomości. Ich cechą wspólną jest to, że w tworzonych przez nich formach architektonicznych została zawarta, i wyrażona w sposób symboliczny, określona treść, dzięki czemu stały się one elementami znaczącymi w przestrzeni egzystencjalnej. Warstwa znaczeniowa została w nich w sposób racjonalny zastosowana jako język, kod, system znaków, dzięki czemu ich wymiar wzbogaca się po to, by forma była czymś więcej niż tylko zwykłym tworzywem przestrzennym. Dla osiągnięcia tego celu architekci posługują się różnorodnymi środkami: metaforą, symbolem, tradycją, kanonem, stylem, gestem, odniesieniem, innowacją a nawet grą pozorów czy ironią. Bogactwo tych środków odpowiada złożoności współcześnie przekazywanych treści. Warstwa znaczeniowa najczęściej ujawnia się w ogólnym wyglądzie budynku, czasem tylko w detalach, geometrii planu, składni elementów. Znaczenia mogą być odczytywane w cechach zastosowanych materiałów i technologii, w grze światła i cienia, układzie brył, koloru, dźwięków, a nawet zapachów, fakturze zastosowanych materiałów budowlanych np. surowy beton, płyty tytanowe. Można je odczytać także ze sposobu,

w jaki budynek nawiązuje dialog z otoczeniem.

Rozwój technologii budowlanych w ostatnich dziesięcioleciach, dostępność i łatwość stosowania różnorodnych materiałów pociągają za sobą często niekontrolowane efekty. Wynika to zwykle z nie do końca uświadomionych aspektów kompozycyjnych na etapie tworzenia formy, a także nie dość jasno przewidzianych konsekwencji jej percepcji w świecie współczesnym zmierzającym do uniformizacji, co nieuchronnie prowadzi do stopniowego zanikania dotychczasowych wartości ludzkiej egzystencji. Istotne staje się, aby sens środowiska przestrzennego nie tylko zachować, ale wzbogacać w sposób świadomy i kontrolowany. Architekci biorą w tej pełnej dramatyzmu grze ze światem aktywny udział, tworząc coś więcej niż same tylko budynki. Wyposażeni w bogaty wachlarz niemal nieograniczonych możliwości technologicznych i materiałowych w rzeczywistości stają się scenografami nowych przestrzeni egzystencjalnych.[33]

Stanowi to szansę: architektura zamiast pogłębiać technokratyczną samotność człowieka może i powinna, budować nowe wzory nie tylko mierzone wartością estetyczną, ale i etyczną, wyrażającą wszelkie aspekty kulturowe i aspiracje duchowe.[34]

Architektura jest jednością natury, techniki, sztuki, jednością, w której człowiek odnajdywać może jedność swojej psychiki.[35] Jako dziedzina ściśle związana z rzeczywistością, jest architektura formą materialną wpisaną w środowisko przestrzenne, ściśle uzależnioną od kontekstu historycznego i społecznego, w którym powstała. To właśnie sprawia, że na architekturze bardziej niż na innych dziedzinach twórczości człowieka odciska się znamię epoki, historii, określonych uwarunkowań

politycznych, religijnych i kulturowych. Mutacje rzeczywistości społecznej implikują zmiany w sposobie pojmowania określonych treści, znaczeń i symboli. Wiedza na temat warstwy znaczeniowej w architekturze potrzebna jest nie tylko nadawcom komunikatów niewerbalnych, ale i odbiorcom, wymaga też popularyzacji zarówno wśród inwestorów, jak i użytkowników pojmowania przestrzeni architektonicznej. Jest to istotne w procesach identyfikacyjnych, jeśli człowiek ma się dobrze czuć w swoim środowisku przestrzennym i jeśli ma ono stanowić dlań istotną wartość egzystencjalną.

Forma pozbawiona znaczenia jest niema, jest zamknięta na interpretację, nie prowokuje odbiorcy do myślenia. Forma wzbogacona o znak i symbol otwarta skłania do przetwarzania wrażeń i intuicji na myśli i słowa; staje się znaczącym elementem obecności w przestrzeni. Przebywanie pośród architektury nasyconej znaczeniami daje człowiekowi możliwość poszerzenia wymiarów własnej egzystencji, wpływa na jego poczucie podmiotowości osoby ludzkiej lub jej przedmiotowości, daje możliwość identyfikacji z innymi przestrzeniami i odmiennym życiem. Wartości duchowe, intelektualne, emocjonalne wpisane w formę i przestrzeń poprzez określone zabiegi architektoniczne stają się komunikatem płynącym od twórców ku odbiorcom. Komunikatem, który posiada nieograniczoną zdolność kreowania nowych środków wyrazu. [36]

2.6. Język i słownik form Le Corbusiera

*Urbanistyka odzwierciedla życie epoki.
Architektura ujawnia jej ducha.*

Le Corbusier

Większość znanych i cenionych architektów operuje wybranym przez siebie

repertuarem elementów architektonicznych oraz metod budowlanych: łączenie betonu ze szkłem, stosowanie drewna czy cegły itp. Uzasadnione jest to najczęściej uwarunkowaniami ekonomicznymi, ale też np. lokalną tradycją budowlaną. Język autorskich form jest z reguły rozpoznawalny przez postronnego obserwatora. Widać w nim jakieś odniesienie do idei piękna, preferencję dla określonej postawy estetycznej twórcy. Na podobieństwo porozumiewania się za pomocą słów architektki konstruują skomplikowane struktury przestrzenne ze znanych już powszechnie form wplatając w swoje działania formy nowatorskie, wykraczając w ten sposób poza dotychczasowe przyzwyczajenia i konwencje językowe. Praca twórcza architekta zależy więc od istniejącej składni (struktury i technologii) i semantyki (związki takich form jak np. okna, drzwi, schody).[37] Różnica pomiędzy zwykłym językiem a językiem, jakim „mówią” poprzez swoje dzieła architektki polega na tym, że mowa architektów staje się o wiele bogatsza aniżeli ta konwencjonalna. To tak jakbyśmy porównali język wiadomości telewizyjnych z językiem poezji. Jak mówi Talmud, sen którego nie pojmujemy jest jak list, którego nie otwieramy. Podobnie jest z przekazem, który niesie wartościowa architektura. Analizując np. dzieła Gaudiego możemy podjąć próbę ich interpretacji w konwencji psychoanalitycznej, podobnej do tej którą Erich Fromm badał sny. Fromm swojej książce nadał tytuł - *Zapomniany język*. [38] Mówiąc o języku architektury moglibyśmy powiedzieć *Ukryty język*. Różnica pomiędzy językiem a architekturą wiąże się z tym, że architekt dysponuje o wiele większą paletą możliwości stosowania nowatorskich form aniżeli ktoś, kto używa zwykłych wyrazów do porozumiewania się.[39] Prawdopodobnie język architektury jest bardziej plastyczny w sensie jego giętkości i przyswajalny przez

środowisko, w którym występuje.

W opinii Jencksa twórcy budowli o wiele łatwiej jest modyfikować zależności pomiędzy treścią a formą niż mówcy usunąć utrwalone znaczenia słów w stosunku do ich brzmienia czy zapisu. Architektura ma jednak ograniczone możliwości operowania pojęciami i mniejszą siłę oddziaływania. Wywód powyższy jest uzasadniony gdyż dokonując prezentacji postaci Le Corbusiera musimy podkreślić jego krytyczny stosunek do ograniczeń tradycyjnego języka architektury. Le Corbusier był przekonany, iż zadaniem architekta jest stworzenie nowego języka: „Wydaje mi się, że zgłębiłem sens logiki. Odkryłem podstawową zasadę: architekt tworzy nowe słowa...”[40]

Zatrzymajmy się dla przykładu nieco bliżej nad jednym z takich nowych słów, których pełne są plany i realizacje Le Corbusiera. Może nim być np. okno. Jak sam mówił, niezbędne jest wyjście od zera, albowiem podstawą projektowania jest określenie problemu. Jeżeli jest on dobrze zdefiniowany, sam wskaże możliwe rozwiązania.[41]

2.7. Projekt *Vertical Green* Magdaleny Abakanowicz, Miasto Ogród czy utopia?

*Ogrodem zamkniętym jesteś siostrze ma, oblubienico,
Ogrodem zamkniętym, źródłem zapieczętowanym.*

Pieśń nad pieśniami

W 1991 r. Magdalena Abakanowicz wzięła udział w konkursie urbanistycznym, którego celem było przedstawienie propozycji przedłużenia tzw. Wielkiej Osi Paryża przecinającej miasto od strony Luwru przez Pola Elizejskie i Łuk Triumfalny aż do dzielnicy La Defense.

Wspominając okres pracy nad projektem artystka zwraca uwagę, iż

przyjechała do Paryża zaproszona na *konkurs - apel o idee* na temat przedłużenia Wielkiej Osi. Penetrując z architektami tkankę miejską, która miała zostać poddana transformacji, Abakanowicz dostrzegła straszne zaniedbania tego obszaru, chaos architektoniczny, brak ładu i wizji logicznej struktury porządkującej tę przestrzeń. Gospodarze akcentowali bardzo często dominujące problemy mikro skali: stacje metra, kolej, most itp., niewątpliwie ważne z punktu widzenia funkcji miasta. Zagłębiając się coraz bardziej w tego typu detale Magdalena Abakanowicz w pewnym momencie uświadomiła sobie, że tak naprawdę nie jest to jej problem. Doszła do wniosku, że problemem, który powinna podjąć, będzie próba znalezienia odpowiedzi na pytanie, jak z tego potwornego bałaganu, który widziała skonstruować całość.

Zasadnicze pytanie, które sobie postawiła było pytaniem o ideę harmonii. Wydaje się, iż praca artystki koncentrowała się wokół określenia się przez nią po stronie harmonii przez podobieństwo bądź przez kontrast. Jeżeli mówimy o harmonii, to od razu narzuca się pytanie „harmonia czego z czym”? Śledząc refleksję artystki zauważamy, że typ myślenia obrany przez nią podczas pracy nad omawianym projektem, nazwanym *Vertical Green*, wykracza daleko poza problematykę ograniczoną do operowania wyłącznie bryłą i przestrzenią. Jej propozycja wykracza poza „zabawę formą” a wchodzi głęboko w treści antropologiczne. Projekt M. Abakanowicz ujawnia w jej przemyśleniach określoną koncepcję człowieka i natury. Architektura, urbanistyka przez nią proponowane stają się językiem wypowiedzi dla treści filozoficznych.

W jej pracy odnajdujemy zarówno samodzielne myśli jak i recepcję klasycznych dla filozofii nurtów myślenia. Porusza ona kluczowe problemy

filozoficzne. Wydaje się, iż zajęta jest głównie próbą stworzenia w oparciu o koncepcję „architektury arbrealnej” nowego języka wypowiedzi plastycznej, w której wyrazić pragnie swą stanowczą postawę etyczną wobec społecznego kryzysu świadomości ekologicznej.[42] Podobnie jak Abakanowicz, w znakomitej większości twórcy sztuki dnia dzisiejszego wchodzą w obszar filozofii w ten sposób, że świadczą swymi dziełami czy działaniami o przyjętej postawie filozoficznej bądź też przekazują swoją filozoficzną refleksję o człowieku i świecie.[43]

Koncepcja Magdaleny Abakanowicz zakłada powstanie alei wyznaczonej szeregiem wysokich na 80 m budynków mieszkalnych przypominających swą formą gigantycznych rozmiarów drzewa. Jest to zatem propozycja wywodząca się z nurtu architektury organicznej, odległa „kubistycznym” formom zapisywania przestrzeni miejskiej, zabudowywanej przede wszystkim w oparciu o geometrię linii i kątów prostych. W geometrycznie martwą strukturę porzucanych „klocków Lego” Abakanowicz wpisuje zwielokrotnioną formę żyjącego domu drzewa, wprowadzając tym samym porządkujący rytm i harmonię w chaotyczną przestrzeń fragmentu miasta.

Początek alei zaprojektowanej przez Magdaleny Abakanowicz daje ekspozycja struktury zbudowanej z dwóch zespolonych drzew-domów. Swym aktem twórczym artystka odwołuje nas prawdopodobnie do bardzo głębokiej interpretacji poprzez symbolikę obrazu drzewa obecną w tradycji kulturowej. Biblia mówi o dwóch drzewach w raju, które odnosi się do dwóch różnych sfer w boskiej dziedzinie. Drzewo życia utożsamiano z Torą pisaną, a drzewo poznania dobra i zła identyfikowano z Torą ustną.[44] Projekt dzieli się na ekspozycję z pierwszym

tematem, który buduje zespół dwóch drzew oraz ekspozycję z drugim tematem, który buduje seria form drzewiastych rozłożonych w rzucie alei. Pomiedzy tymi tematami rozwija się niemalże muzyczny dialog formalny. Widać tutaj wyraźne odniesienia do budowy kompozycji muzycznej. Powtórzenie pojawia się w tej kompozycji jako element konstrukcyjny. Warto zwrócić uwagę na znaczenie wzajemnych stosunków między formami serii i ich transpozycjami nadającymi projektowi jedność. Pary serii form drzewiastych zawierają walory strukturalne.

To czego Abakanowicz dokonała w architekturze projektem *Vertical Green* nawiązuje w sposobie myślenia do okresu renesansu. W tym bowiem historycznym okresie czasu nastąpiła gruntowna zmiana w traktowaniu przez ludzi świata materialnego i własnej w nim pozycji. Zmiana ta spowodowała w plastyce pełne ukształtowanie się zjawiska aktualnego po dzień dzisiejszy: dialogu plastyki z naturą. Istniał on oczywiście również w średniowieczu, gdyż żadna twórczość plastyczna nie może się bez niego obejść, ale nie był w pełni świadomy i służył innym celom. Jeśli artysta romański lub gotycki sięgał do form natury – do postaci ludzkich, motywów zwierzęcych lub roślinnych czy pejzażu – nie czynił tego dla analizy formalnej tych motywów lub odkrywania ich własnych walorów estetycznych, lecz po to, by uzyskać materiał do tworzenia symboli przedmiotowych świata nadprzyrodzonego, by poprzez nie udostępnić ten świat ludzkiej wyobraźni. Dla artysty renesansu natura oprócz tego, że była źródłem impulsów dla procesów twórczych w postaci wrażeń zmysłowych, emocji, wzruszeń estetycznych itp. stała się, co już jest nowością, wzorem, modelem, który starał się on odtworzyć.[45]

Podobny dialog można było spotkać w antyku grecko-rzymskim, gdzie

zresztą posiadał inny charakter, spowodowany jego odmienną genezą. Na jego powstanie wpłynął bowiem z jednej strony antropomorfizm greckich wierzeń religijnych, z drugiej pewne estetyczne koncepcje antycznej filozofii, szukającej formuł piękna w tzw. kanonach, określających np. w rzeźbie idealne proporcje ciała ludzkiego. Stąd zwłaszcza w plastyce renesansowej okresu klasycznego w owym dialogu skłonność do idealizacji form natury górowała nad tak charakterystyczną dla pierwszej fazy renesansu postawą analityczno-badawczą. Jednakże, mimo pewnej odmienności, dialog ten doprowadził do wielkiej umiejętności w przedstawianiu form natury, zwłaszcza ciała ludzkiego w rzeźbie i dlatego powstaje u artystów renesansowych owa fascynacja sztuką antyczną, jako zjawiskiem pokrewnym i bliskim ich własnym kierunkom twórczym.[46]

Byłoby jednak błędem przypuszczać, że pod pojęciem natury artyści renesansowi rozumieli tylko otaczającą człowieka i doznawaną zmysłami rzeczywistość. Obok tego rozumienia natury, które można by określić jako bierne, istniało też czynne, pojmujące naturę jako żywą siłę kierującą życiem ludzi, zwierząt i roślin, podobnie jak powstaniem dzieł sztuki. Rozróżnienie to sięga filozofii greckiej, w której np. Anaksagoras, Demokryt i Arystoteles pojmowali naturę w sensie biernym, a Anaksymander w sensie czynnym. W średniowieczu to pierwsze pojęcie natury otrzymało nazwę *natura naturata* (natura stworzona), a to drugie *natura naturans* (natura tworząca).[47]

W pierwszej fazie włoskiego renesansu (Quattrocento XV w.) odnajdujemy obie koncepcje natury, przy czym w pierwszej połowie ważniejszą rolę odgrywa *natura naturata*, a w drugiej *natura naturans*. U najwybitniejszego teoretyka tego

okresu, Albertiego, spotykamy oba pojęcia, przy czym postawę artysty wobec obu pojęć natury określa naśladowanie. Jednakże skutki praktyczne owego naśladowania natury będą zupełnie odmienne w zależności od tego, w jakim znaczeniu się ją pojmuje.[48] Naśladowanie *natura naturata* prowadzi do rozwoju iluzjonistycznego przedstawiania i do bardziej biernego stosunku do wyglądu rzeczywistości.

Dymitr Lichaczow twierdzi, że można uznać za pewnik, że ruch humanistyczny epoki Renesansu miał swój początek w ogrodach, które organizowano na podstawie posiadanych wiadomości o ogrodach starożytnego Rzymu. Jak wiadomo w okresie renesansu odżyło zainteresowanie Akademią Platona. Jeden z najistotniejszych aspektów ogrodów antycznych, do którego powrócono w epoce renesansu, polegał na połączeniu ich z placówkami naukowymi i dydaktycznymi.[49]

Swoim projektem Magdalena Abakanowicz wpisuje się w ekofilozofię. Jej intencją jest niewątpliwie dążenie do poprawy stanu środowiska mieszkaniowego w dzielnicach śródmiejskich i na obrzeżach wielkich miast.

Innym wątkiem interpretacyjnym może być genialne dokonanie owym „zabiegiem na idei drzewa” odwołania się przez artystkę do koncepcji tzw. Ogrodu francuskiego w estetyce parkowej, polegającej na strzyżeniu drzew w geometryczne formy architektoniczne. Natura staje się wówczas architekturą. Interesująco podejmuje temat semantyki uczuć w ogrodach Dymitr Lichaczow.[50] Abakanowicz dokonuje bardzo inteligentnej wolty. W jej „wydaniu” architektura staje się naturą. Nobilituje tym samą pozycję architekta. Z naśladowcy natury staje się jej kreatorem. Staje zatem wyżej w hierarchii w stosunku do zajmowanej uprzednio pozycji. U

Abakanowicz widać zafascynowanie siłą biologiczną, witalizmem. Niewątpliwie odnajdujemy w jej pracach refleksję egzystencjalną. Projektując *Vertical Green* artystka mówi, że trzeba rozwiązać problem zieleni w postaci takiej, z której człowiek będzie autentycznie korzystać w codziennym obcowaniu z nią. Gdzie może on sadzić sobie dowolne roślinki i będą się one pięły, dlatego każda z tych zaproponowanych przez nią struktur jest uzbrojona jakby w kostium, sieć przygotowana do podpierania roślin i która jest jednocześnie systemem irygacyjnym. Odpowiednio mineralizowana woda wystarcza roślinom do życia.[51]

Wnioski

Wydaje się, iż poddany przez nas analizie materiał badawczy pozwala na potwierdzenie postawionej hipotezy mówiącej o tym, że architektura oprócz swojej oczywistej funkcji użytkowej może być także językiem ekspozycji treści filozoficznych. Wypowiadający się za pomocą tego języka architekci i inwestorzy odwołują się do uniwersalnych znaków, symboli i treści kultury ludzkiej.

Nowoczesne budownictwo miejskie wypycha przyrodę ponad dopuszczalną miarę poza granice tradycyjnie pojętych miast. Dotyczy to przede wszystkim gęsto zaludnionych dzielnic śródmiejskich, w których bardzo silnie odczuwa się brak kontaktu z naturą. Miasta stanowią aglomerację martwych materiałów, takich jak beton, stal, szkło, asfalt. Materiały te nie biorą udziału w żadnym obiegu ekologicznym. Pozostałości naturalnej zieleni są zbyt ubogie, aby mogły mieć jakiegokolwiek istotne znaczenie z punktu widzenia środowiska naturalnego człowieka.[52] Ten problem podejmuje swoją koncepcją architektury arborealnej Magdalena Abakanowicz. Jest to niewątpliwie architektura komunikująca istotne treści z obszaru

ekofilozofii, jednocześnie wpisująca się w nurt europejskiej i światowej tradycji kulturowej.

Forma wypowiedzi artystki tworzy charakterystyczny, rozpoznawalny język. Budowle domy-drzewa nawiązują do prezentowanych na wielu światowych wystawach rzeźb-drzew jej autorstwa. W projekcie *Vertical Green* artystka krąży wokół idei miasta ogrodu Ebenezera Howarda, angielskiego urbanisty żyjącego w latach 1850-1928, który wywarł znaczący wpływ na współczesną urbanistykę. Fakt, że zwycięski konkursowy projekt Abakanowicz do dzisiaj nie został zrealizowany nasuwa odpowiedź na pytanie zadane w jednym z tytułów podrozdziału niniejszego opracowania, brzmiącego następująco: Projekt *Vertical Green* Magdaleny Abakanowicz Miasto Ogród czy utopia? Chyba jednak utopia, choć trudno taką odpowiedź zaakceptować.

Drugim artystą, którego język architektoniczny nosi znamiona prezentacji treści filozoficznych jest ukazany wcześniej architekt Le Corbusier. O ile język architektoniczny Abakanowicz wykorzystuje formy organiczne, to język Le Corbusiera dla odmiany ukazuje formy abstrakcyjne. Prostokąt okna obecny w szeregu znaczących realizacji tego wybitnego twórcy prezentuje okno jako narzędzie osobistego wglądu w rzeczywistość świata. Niemalże każde okno kaplicy w Ronchamp jest inne. Każde z tych okien jest małym światem spojrzeń. Nasuwają się tutaj słowa uwielbianego przez Le Corbusiera niemieckiego filozofa Fryderyka Nietschego: „Dom na mieszkanie własny mam.”[53] Te różnorodne okna Ronchamp to małe furtki prowadzące ze świata wewnętrznego każdego z nas, otwierające się na zewnętrzne światło nieskończoności. Kaplica Ronchamp jest dokonaniem

zaanektowania przez architekta przestrzeni na miejsce, w którym człowiek byt skończony staje się podmiotem poznania, otwierającym się na nieskończoność poprzez obecność w owej specjalnej strefie bycia. Kolejność spojrzeń, które wyznacza nam architekt-reżyser tego procesu poznawczego staje się szeregiem „żywych” aktów świadomości. Budowla wyznacza temu poznawaniu ramy symboliki wpisanej w geometrię czworoboku okna. Jest to surowa geometria pionu i poziomu. Człowiek istnieje w perspektywie horyzontalnej w relacji do innych ludzi i świata materialnego. Wertykalizm otwiera go na absolut. Człowiek wspina się ku nieskończoności.

Wydaje się, iż taką właśnie wymowę ma dzieło Le Corbusiera – kaplica Ronchamp, zaliczana do szczytowych osiągnięć artysty, nietuzinkowego myśliciela. Krytycy analizujący to dzieło, mocni w etykietowaniu sztuki różnymi „izmami” określili styl tej budowli jako irracjonalizm (James Stirling)[54] wpisując go tym samym do szeregu racjonalizmów w architekturze obok racjonalizmu (czystego),[55] neoracjonalizmu,[56] metaracjonalizmu[57] i racjonalizmu strukturalnego.[58]

Paradoks języka polega na tym, że ta rzeczywistość, którą tworzy Le Corbusier trudna jest do opisanego tradycyjnym językiem. Ona sama staje się językiem, który mówi o racjach jej istnienia.

Jako filozofujący architekt Le Corbusier jest postacią tragiczną. Pewna część jego szczerych i głębokich pomysłów artystycznych jest z praktycznego punktu widzenia chybionych. Jest tragizm ideologii przekuwanej w praktykę dnia codziennego. Projekt szpitala w Wenecji zakładał, że każdy pacjent otrzyma osobną celę bez okien, przez które można oglądać świat zewnętrzny. Miało to zdaniem

architekta sprzyjać wyciszeniu, spokojowi niezbędnemu chorym powracającym do zdrowia. Zastosowane okna pozbawione byłyby jednej z funkcji, mianowicie widokowej, inne funkcje zostałyby zachowane. Światło wpadałoby przez wysoko umieszczone otwory pod sufitem. Problem polega na tym, jak pisze Jencks o tym projekcie, że ludzie powracający do zdrowia chcą widzieć i słyszeć to, co dzieje się dookoła, chcą mieć kontakt ze światem zewnętrznym i odnawiać z nim związki, pragną kontaktu, a nie bycia w surowej strukturze rozproszonego światła tworzącego atmosferę wciągającej w głąb kostnicy. Narzucenie owej surowości szpitalowi jest uznawane przez krytyków Le Corbusiera za błąd. Mamy do czynienia z kwestią troski o dobro użytkownika w realizacjach architektonicznych. Kwestia ta staje się elementem dominującym w weneckim szpitalu. Jej to podporządkowane są inne kwestie, takie jak np., estetyka budowli. Błędem Le Corbusiera były źle rozpoznane potrzeby potencjalnych użytkowników. Dotykamy tutaj następnej kwestii, która jest odpowiedzialność architekta za swoje dzieło i to, co ono sobą niesie.

Wydaje się, że zaprezentowane w niniejszej pracy dwie postacie wybitnych twórców architektury nowoczesnej symbolicznie łączy trzecia postać Piet Mondrian. Jak piszą Barbara i Stanisław Stopczykowie,[59] drzewem genealogicznym biegnącego po dziś dzień nurtu abstrakcji geometrycznej w sztuce jest pewna jabłoń w stanie kwitnienia. W 1912 roku Piet Mondrian rysował ją w całym bogactwie splotów korony, zwieszającej się nisko do ziemi. Stopniowo artysta zaczął ten temat abstrachować, oczyszczać z rzeczy „zbędnych”. Kolejne studia tego drzewa oglądane w chronologicznej kolejności zadziwiają poszukiwaniem czystej, sterylnej, abstrakcyjnej formy. W stadium końcowym prostokąt płótna wypełniają już tylko łuki

i odcinki łuków. Ostatecznie Mondrian redukując niemal całkowicie krzywizny linii dochodzi do form pionu i poziomu, budując kompozycję nazwaną *Fasada kościoła*. W kompozycji tej artysta zastosował układ łuków jedynie w symboliczny sposób trzykrotnie w centralnym fragmencie. Resztę powierzchni budują tylko piony i poziomy. Od rysunku realistycznego drzewa przeszedł długą drogę do pionu i poziomu w rysunku świątyni.

Rozdział III

CHRISTO - SZTUKA JAKO BRAMY W WĘDRÓWCE DO RZECZYWISTOŚCI

Wstęp

Ernest Cassirer w *Eseju o człowieku* snuje myśl dotyczącą tego, że człowiek współczesny nie potrafi już bezpośrednio ustosunkować się do rzeczywistości. Nie może stanąć z nią twarzą w twarz w pełnym jej oglądzie. Wraz z rozwojem jego symbolicznej działalności, rzeczywistość fizyczna zdaje się cofać przed człowiekiem.[60] Umyka ona jego percepcji. Zamiast zajmować się rzeczami samymi w sobie, człowiek rozmawia sam z sobą.[61] Jego doświadczanie świata jest doświadczaniem siebie. Jest w tym jakiś rodzaj nieustannego powrotu do „Myślę, więc jestem.” Kartezjusza i niemożności przekroczenia tego progu oddzielającego człowieka od otoczenia zewnętrznego. Ludzkie *Ja* pławi się w otoczeniu wewnętrznym „przeróżnych” warstw jaźni, świadomości, podświadomości czy zbiorowej nieświadomości. Człowiek patrzy na świat przez zasłony, kurtyny, które jedynie chwilami odsłaniają przed nim tajemnicę istnienia, tajemnicę rzeczywistości; odsłaniają jej piękno i powagę. Takimi odsłonami są niewątpliwie dzieła sztuki. Poetyka języka, jakim starają się mówić współcześni artyści, jest odzwierciedleniem ich umysłów i tego, „jak myślę i jak jestem”, parafrazując Kartezjusza. Świadectwem tego, jak współcześni artyści myślą i jak tworzą jest sztuka Christo, Amerykanina pochodzenia bułgarskiego, jednego z największych współczesnych twórców.

3.1. „Bramy” Pierwsze arcydzieło XXI w.?

W lutym 2005 roku na szlaku 42 km głównych alejek Central Parku w Nowym Jorku dwoje artystów światowej sławy, Christo i jego żona Jeanne-Claude, przedstawiło instalację artystyczną pod nazwą „Bramy”. Dzieło składało się z 7500 pięciometrowych metalowych stelaży, ram o intensywnej pomarańczowej barwie. W „Bramach” powiewały szafranowe kotary z plisowanego nylonu. Do budowy tej artystycznej instalacji użyto 4799 ton stali (2/3 masy wieży Eiffła), 95,5 km winylowych prętów, 99 tys. 155 metrów kwadratowych nylonu, 165 tys. nakrętek i bolców. Koszt instalacji wyniósł 20 mln dolarów. Artyści otrzymali zgodę na realizację tego projektu po 26 latach trudnych zabiegów. Są oni autorami znanej realizacji artystycznej polegającej na opakowaniu tkaniną gmachu Reichstagu w Berlinie oraz wielu podobnych przedsięwzięć twórczych.

Kilka dni przed samą prezentacją słychać było liczne głosy krytyki Nowojorczyków zde gustowanych tym, co ukazywało się ich oczom w czasie budowania prowokacyjnej instalacji. Klimat tej krytyki ukazujący kondycję duchową współczesnego Nowojorczyka, a w pewnym sensie także uniwersalnego mieszkańca wielkiej metropolii, zakłętego w sacrum i profanum miejsca miejsc jakim stało się miasto Nowy Jork, oddaje dobrze fragment powieści Paula Austera *Miasto ze szkła*.

Trylogia nowojorska:

„Nowy Jork stanowił nieograniczoną przestrzeń, labirynt nie kończących się kroków; niezależnie od tego, jak daleko Quinn zaszedł, niezależnie od tego, jak dobrze poznał swoje sąsiedztwo i okoliczne ulice, zawsze ogarniało go uczucie zagubienia. Zagubienia nie tylko w ogromnym mieście, ale i w sobie samym. Zawsze gdy

wybierał się na spacer, czuł się tak, jak gdyby poddawał się ruchowi ulic, ograniczając siebie do obserwujących rzeczywistość oczu, w ten sposób potrafił uciec przed koniecznością myślenia, a to, bardziej niż cokolwiek innego, przynosiło mu spokój, zbawienną pustkę. Świat był poza nim, wokół niego, przed nim, a szybkość, z jaką ustawicznie świat ów się zmieniał, sprawiała, że Quinn nie potrafił skupić się na niczym dłużej niż przez chwilę. Treścią był ruch, akt stawiania jednej stopy przed drugą i poddawanie się rytmowi ciała. Bezcelowe wędrówki sprawiły, że wszystkie miejsca stały się dla niego identyczne i nie miało już znaczenia gdzie się znajdował. W czasie najlepszych spacerów czuł, że jest nigdzie. A tego właśnie oczekiwał, chciał być nigdzie. Nowy Jork stanowił takie nigdzie, które wybudował wokół siebie. Zdawał sobie sprawę, że nie ma zamiaru kiedykolwiek go opuścić.” [62]

Powyższy fragment powieści Austera potraktujmy jako wprowadzenie do dzieła Christo zaprezentowanego w Nowym Jorku. Auster intuicyjnie ukazuje wielką metropolię z jej ulicami i miejscami jako metaforę drogi poszukiwania siebie przez człowieka. Lecz w odróżnieniu od widza Christo bohater Austera nie ma przewodnika, błądzi w bezcelowej wędrówce zagubiony w ogromnym mieście, które autor powieści nazywa „nigdzie”. Christo poprzez swoją wizję zrealizowaną w artystycznej instalacji wytycza swojemu widzowi szlak, nadaje kierunek jego wędrówce poprzez kolejne bramy-kurтины-zasłony. Nie jest zatem jedynie rejestratorem duchowej pustki współczesnego człowieka. Wydaje się, iż w obu dziełach sztuki artyści odwołują się do odwiecznego mitu labiryntu. Próbując na potrzeby naszego opracowania zdefiniować pojęcie labiryntu dochodzimy do wniosku, że od czasów Platona stosuje się je nie tylko jako przenośnię, lecz również

jako pewien obraz, który możemy określić mianem archetypu.[63] *Oxford Dictionary* w następujący sposób definiuje pojęcie labiryntu: „Trasa skomplikowana i nieregularna z licznymi przejściami, przez które i naokoło których jest trudno bez przewodnika odnaleźć swoją drogę.”. W *Słowniku symboli* Władysława Kopalińskiego natrafiamy na szereg interesujących interpretacji pojęcia labiryntu. Między innymi autor wskazuje na to, że labirynt symbolizuje duchowe tortury, trudny i zawiły problem, świat miast nekropoli, wtajemniczenie, mądrość, umysł, nieskończoność, zwycięstwo ducha nad materią, wejście w głąb świata idei, prawdę itd.[64]

Analizując „Bramy” Christo odkrywamy ich immanentny i zarazem transcendentny charakter. Za ich pomocą rzeczywistość wnika w świadomość poznającego. Wszystko, co poznajemy, jest zależne od poznającej świadomości, jest immanentne. „Bramy” są szkiełkiem i okiem mędrca. Są one próbą spotęgowania przez artystę percepcji rzeczywistości przez widza i jego doświadczenia wędrowni ku niej a także przez nią. Są zatem „Bramy” także transcendentne .

Christo, twórca wędrowni, staje się przewodnikiem duchowym. Wskazuje bowiem drogę. „Bramami” wyznacza szlak wędrowni. Obraz wędrowni, którą proponuje, stanowi jak się wydaje, wyobrażenie duszy ludzkiej, przebudzenie się świadomości człowieka, refleksje jego rodzącego się umysłu.[65] Jego droga wije się między delikatnymi gałązkami drzew Central Parku niczym myśl w unerwionej strukturze mózgu.

Wydaje się, iż w tej niezwykle bogatej w treści nowojorskiej instalacji odnaleźć możemy interpretacyjny trop prowadzący wprost do greckiego teatru. W

nim to akcja często skupiała się na wrotach. W *Orestei* Ajschylosa wrota łączyły w sobie dwa znaczenia - metateatralne i teatralne. W świecie realnym brama stanowiła granicę artystycznej iluzji, w świecie przedstawianego dramatu symbolizowała próg pomiędzy życiem a śmiercią. Bramy kryły tajemnicę.

3.2. Koncepcja człowieka w sztuce Christo

Człowiek-widz zaproszony do uczestnictwa w wędrówce pod przewodnictwem Christo jest podmiotem samorealizującym się w procesie poznania. Jest on odkrywcą odsłaniającym, zdejmującym zasłonę z rzeczywistości. Christo usiłuje obudzić człowieka ze snu, w którym ten żyje. Snu niewiedzy, snu obojętności w stosunku do rzeczywistości i nadrzeczywistości.[66]

Poznanie staje się warunkiem jego samookreślenia. W poznaniu o charakterze twórczym, które proponuje Christo wydaje się, iż mamy do czynienia z przejściem od poznania pośredniego metodą oglądu, otwierającego jedynie umysł na rzeczywistość, do poznania bezpośredniego metodą wglądu (obserwacji uczestniczącej). Człowiek, widz, podmiot poznający, wędrowiec uczestniczący w doświadczeniu drogi wyznaczonej przez Christo wydobywa w akcie twórczego poznania rzeczywistość z mroku w świeżości spojrzenia. Rezultatem takiego poznania jest sąd dotyczący rzeczywistości. Sztuka dla tak pojmowanego, samorealizującego się kreatywnego człowieka staje się zewnętrznym wzmocnieniem, motywuje go, stymuluje do rozwoju, tworzy atmosferę kultury porywających zadań a nie roszczeń. Wiedza o rzeczywistości uzyskana drogą wyznaczaną przez Christo jest drogą *aposteriori*, a więc metodologicznie w procesie poznawczym akcentuje on doświadczenie.

3.3. Droga twórcza Christo

Christo Władimir Javaczew urodził się 13 czerwca 1935 roku w rodzinie przemysłowca z Garbowa w Bułgarii. W latach 1951-56 studiował na akademii sztuk pięknych w Sofii, a 1957 w Wiedniu. W 1958 roku znalazł się w Paryżu. Od 1961 należał do artystycznego ugrupowania Nouveaux Realistes. W 1964 roku zamieszkał w Nowym Jorku. W okresie paryskim zaczął tworzyć pierwsze realizacje w „opakowań”, początkowo różnych przedmiotów, w następnych latach całych budynków, a wreszcie fragmentu wybrzeża. Realizował w plenerze wielokilometrowe nylonowe kurtyny. W 1968 opakował budynek Kunsthalle w Bernie; w tym samym roku zrealizował *Opakowane powietrze* w plastikowej rurze wysokości 93 m. W następnym roku zrealizował *Opakowane wybrzeże* Little Bay w okolicach Sydney. W 1970 roku opakowano z jego inicjatywy w Mediolanie pomnik Wiktora Emanuela, Piazza Duomo i pomnik Leonarda da Vinci. W 1971 i 1972 wykonał *Zagrodzenie wąwozu* w okolicach Rifle w Kolorado, wysokość 60 m, szerokość 420 m. Praca ta przyniosła mu szeroką sławę. W 1985 roku stworzył *Opakowany Pont Neuf* 400 letni paryski most zawinięty 40 tys. 876 metrami kwadratowymi złocistego poliamidu. W 1991 zrealizował *Parasole* z 3100 wysokich na 6 metrów parasoli rozstawionych w dolinach w Kalifornii (żółte) i Japonii (niebieskie). Najgłośniejszą jego pracą wykonaną wspólnie z żoną jest *Opakowany Reichstag* 1995 rok. Budynek przykryto 100 tysiącami metrów kwadratowych syntetycznego materiału pokrytego warstwą aluminium.

Prace tego artysty i jego żony są niezwykle kontrowersyjne. Mają licznych zwolenników ale także przeciwników, którzy uważają małżeństwo artystów za

megalomanów zdolnych do narażania życia ludzkiego i środowiska naturalnego dla realizacji artystycznej wizji. Podczas prezentacji słynnych *Parasoli* zginęło dwoje ludzi a pod plastikową folią *Wysp w otocze* dusiły się ryby i rośliny. Jednakże uczestnicy wydarzenia w Nowym Jorku obserwowali Amerykanów i licznie przybywających obcokrajowców połączonych zachwytem dla odważnego projektu i szacunkiem okazywanym artystom za ich wytrwałość. Obserwowano jeszcze jeden fenomen. Bezkształtny ludzki tłum w tej niezwyklej procesji idącej szlakiem wyznaczonym przez Christo stawał się wspólnotą bliskich sobie ludzi. Odczuwało się bezinteresowną solidarność, przyjaźń i otwarcie się na innych ludzi. Central Park stał się w tych dniach bezpiecznym miejscem bez przemocy, w którym nawiązywano przyjaźnie i podejmowano rozmowy o poważnych sprawach. Rodziły się znajomości, które przetrwały więcej niż czas życia instalacji. Dzieło artystów nabrało więc niebanalnego wymiaru socjologicznego.

Ale dzieło to ma także poważny wymiar gospodarczy. Z szafranowych bram Christo korzystały nowojorskie hotele, restauracje, transport. Kultura i sztuka nowoczesna ożywiły gospodarkę. Wydawano piękne albumy, plakaty, pamiątki. Tysiące ludzi przychodziło do Central Parku po kilka, kilkanaście razy. Miasto żyło tym wydarzeniem, realizowano o nim filmy, dokumentowano je. Warto wspomnieć, że burmistrz Nowego Jorku Michael Bloomberg zgodził się na realizację projektu po podpisaniu z artystami kontraktu, w którym zobowiązywali się do poniesienia wszystkich kosztów realizacji dzieła (23 miliony USD) i przywrócenia Central Parku do stanu przed instalacją.

W życiu tych dwojga artystów jest też wątek polski. W 1998 roku gościli w

Polsce na wystawie w Muzeum Narodowym. Podarowali tej instytucji kilka rysunków Christo i innych prac. W kontekście wspomnianych dwóch wymiarów nowojorskiej instalacji kulturowego i gospodarczego znamienne staje się brak zainteresowania Warszawy opakowaniem Pałacu Kultury i Nauki, co proponowali artyści. Warszawa przyciąga uwagę świata innymi „socjologicznymi i gospodarczymi” wydarzeniami...

Wnioski

Podsumowując nasze rozważania stwierdzamy, iż sztuka nowoczesna może być zrozumiała dla zwykłego człowieka. Ogromne zainteresowanie, jakim cieszą się dzieła sztuki realizowane przez uznanych artystów przyciągają tłumy widzów. Zjawisko to może być wykorzystane dla rozwoju turystyki. Nie tylko dzieła sztuki dawnych epok poruszają serca i umysły. Każda epoka wypracowuje swój własny specyficzny język artystyczny będący medium, za pomocą którego komunikowany jest świat wartości ludzi widzących to, czego inni nie dostrzegają lub widzą to przez „zasłony”... Wydaje się, iż jedną z funkcji artysty jest zdejmowanie „zasłon” z rzeczywistości i tym samym odsłanianie jej.

Rozdział IV

ROLA ŚWIATŁA W INSCENIZACJI MIEJSCA DOZNAŃ ESTETYCZNYCH

Ja jestem duchem wiecznym, ja jestem słońcem, które wylonilo się z chaosu. Mój duch jest bóstwem, ja jestem stwórcą słowa. Zło jest mi wstrętne, nie widzę go. Jestem stwórcą Ładu, gdyż ja żyję. Jestem słowem, które nie będzie nigdy unicestwione w moim imieniu „Duch”. [67]

Egipska Księga Umarłych

4.1. Efekty świetlne w budowaniu dramaturgii i symboliki miejsca

Nowoczesne inscenizacje traktują efekty uzyskiwane za pomocą technicznych środków wyrazu jako integralną część każdego widowiska. Dotyczy to większości spektakli realizowanych na scenach teatralnych, jak też improwizowanych widowisk plenerowych, traktowanych jako sezonowa atrakcja turystyczna. Efekty świetlne są jednymi z kluczowych elementów budujących nastrój chwili, podkreślającymi dramaturgię miejsca i atmosferę psychologiczną artystycznych i turystycznych doznań. Umiejętne, profesjonalne operowanie oświetleniem, kształtowanie za jego pomocą przestrzeni materialnej i niematerialnej pozwala na wędrówkę w czasie poprzez zmianę pór roku czy dnia. Zapadający mrok, budzący się poranek, szalejąca burza niejednemu zabytkowemu obiektowi turystycznemu dodały tajemniczego uroku za sprawą wyreżyserowanych świadomie świetlnych spektakli. Światło zmienia miejsce z zewnątrz ale i kształtuje obraz wnętrza. Może ono wyglądać przytulnie lub groźnie. Światło kreuje zatem świat postrzeżeń. Interpretuje niejako miejsce doznań widza, turysty. Nadaje ono treść formie architektonicznej wnętrza czy budowli. Gazowe latarnie dodają niezwykłego

uroku parkowym alejom, staromiejskim skwerom i zabytkowym uliczkom tworząc efekt niemożliwy do osiągnięcia w żaden inny sposób. To jest właśnie ta magia światła, którą możemy dostrzec obserwując przemykające nocą dorożki podświetlone naftowymi lampami... Oświetlenie potęguje przeżycia estetyczne i intelektualne, wzbudza emocje. Światła i cienie stają się niejednemu raz samoistnymi bohaterami.

Dla człowieka światło zawsze pełniło, oprócz zapewnienia poczucia bezpieczeństwa czy funkcji rozświetlającej przestrzeń, także bardzo ważną funkcję symboliczną. Ową kwintesencję znajdowało ono w inscenizacji różnego rodzaju działań kultowych wielu religii, w których należną cześć oddawano bóstwu, ale też znajdowało ono należne sobie miejsce w świeckiej oprawie czci oddawanej władcy. Nie bez powodu mówiono o Ludwiku XIV - Król Słońce. Podobnie określano egipskiego władcę, faraona Amenthotepa III, na którego okres panowania przypadł szczyt potęgi i prestiżu starożytnego Egiptu.

Od szeregu wieków architekturze związanej z wyznawaniem kultu, architekturze sakralnej reprezentowanej przez jej kluczowe obiekty - świątynie, przypisuje się najważniejsze znaczenie społeczne pośród innych budowli architektonicznych. Jest tak w wielu miejscach reprezentujących zróżnicowane, odmienne kulturowo obszary świata. Jak twierdzi Marcin Zarówny, świątynie uważane są za ukoronowanie sztuki architektonicznej. Są one trudne pod względem projektowania, wymagają od autora projektu najwyższych kompetencji profesjonalnych ale także osobowościowych. Świątynie to nie hale targowe czy sale widowiskowe, dlatego też dzisiaj coraz trudniej jest znaleźć architektów, którzy mogą sprostać w pełni wyzwaniom i oczekiwaniom inwestora pragnącego zrealizować

obiekty przepojone duchowością ale i wpisujące się w nowoczesną estetykę. Przeznaczeniem świątyń nie jest tylko funkcjonowanie jako miejsce zgromadzeń lecz także miejsce spotkania człowieka z Istotą Najwyższą we wspólnocie wiernych.

Tak pojęte, szczególne w swym rodzaju miejsce pozbawia przestrzeń cech wyłącznie użytkowych. W zamyśle autorów to miejsce i ta przestrzeń mają stać się tłem dla kontemplacji. Ma być oazą spokoju, miejscem, w którym spływająca na wiernych łaska przemienia ich wewnętrznie. Miejscem, w którym Bóg przemawia do człowieka w sposób szczególny. Autor ten podkreśla, że droga do celu prowadzi architekta przez szereg działań z obszaru psychologii i pozytywnie pojętej socjotechniki, za pomocą których twórca może środkami architektonicznymi wpływać w jakimś sensie na zachowania zbiorowe podmiotu, jakim są wierni. W jego rozumieniu, architektura staje się niezwykle silnym bodźcem. Jak sądzę, Marcin Zagórny nie stawia tezy mówiącej o tym, że człowiek jest „zewnątrzsterowny”. Nutka behawioralna jest jednak w jego rozważaniach niewątpliwie obecna. Tak pojęty widz wierny jest uczestnikiem i świadkiem procesu komunikowania się, a architekt staje się niejako reżyserem, nadawcą komunikatu. Widz uczestnik dramatu i kultu staje się obecny fizycznie i duchowo.

Forma, jaką przybiera pod wpływem działań architekta miejsce kultu ma kolosalne znaczenie dla realizacji celów przed nią postawionych. A zatem wybór odpowiedniej formuły określającej bryłę zewnętrzną i wewnątrz staje się podstawowym problemem stojącym przed architektem.

4.2. Światło uświęcające i mrok uświęcający

Z przeprowadzonych przez Marcina Zagórnego badań architektury sakralnej

wynika, że w perspektywie historycznej można stwierdzić najsilniejsze oddziaływanie na człowieka świątyń staroegipskich i katedr średniowiecznych. Pomimo faktu całkowitej odmienności typów obu świątyń tym, co je łączy z punktu widzenia estetyki jest opozycja światło-mrok. Światło lub też jego brak pełniło zasadniczą rolę w tworzeniu klimatu tych miejsc kultu. Jego zadaniem było kreowanie stanów emocjonalnych w gronie uczestników sprawowanego kultu. Jak mówi Zagórny, światło lub mrok przejmowały rolę bóstwa, równocześnie rozdzielając wyraźnie sferę *sacrum* od sfery *profanum*. Manipulowanie światłem, umocowane mocno symbolicznie, uświęcało miejsce doznań. W Egipcie, w starożytnej świątyni, zaciemniano miejsce najświętsze, natomiast doświetlano sferę *profanum*. Jak twierdzi wspomniany autor, im wyższy stopień uświęcenia miejsca, tym stawało się ono fizycznie ciemniejsze. Zasada ta znajduje swój najpełniejszy wyraz w świątyni sepulkralnej (grobowej), czyli w pogrążonej w całkowitym mroku piramidzie.[68]

Świątynia Abu Simbel w Dolinie Królów reprezentuje wyjątkowy przykład budowli sepulkralnej, uwidaczniającej perfekcyjne operowanie światłem dla celów kultowych. Pochowano w niej faraona Ramzesa II. Obiekt ten składa się z trzech wyciosanych w masywie skalnym pomieszczeń. Są one połączone ze sobą osiowo otworami tworzącymi amfiladę. Do wnętrza świątyni wchodziło się jednym otworem wejściowym. Prowadził on do pierwszej komory. Ta pierwsza komora połączona była z dziedzińcem. Jest ona najmocniej doświetlona, co oznacza obszar najmniej uświęcony. Usytuowane są tutaj posągi Ozyrysa, o wysokości około 10 metrów każdy. Są to symboliczni strażnicy chroniący wejścia do następnych dwóch komór.

Kolejna komora jest już słabiej oświetlona, co według Zagórnego oznacza obszar nieco bardziej uświęcony. Ostatnia komora, która mieści się na samym końcu, jest salą grobową i jako taka jest miejscem o najwyższym stopniu uświęcenia. Jest ona mniejsza od pozostałych, co sprawia, iż fizycznie staje się niejako przestrzennym apogeum kultowego dramatu. Owo miejsce tonie w mroku. W komorze znajdują się umieszczone naprzeciw wejścia cztery posągi: Ramzesa II, Ra, Hemarkhisa i Ptaha.

Opisana wyżej świątynia grobowa Abu Simbel stanowi wybitny przykład reżyserii za pomocą światła użytego w celach kultowych. Jedynie w dwóch krótkich momentach w cyklu rocznym, wyznaczających słoneczne przesilenie, o konkretnej godzinie promienie słoneczne drogą wyznaczonej osi wędrowały kolejno przez następujące po sobie komory, dochodząc w końcu do sanktuarium. Jeden z posągów nigdy nie zostaje rozświetlony. Jest to posąg Ptaha. Pozostaje nieustannie w mroku. Jest to zabieg świadomy i celowy, bowiem Ptah będąc bogiem świata umarłych jest jednocześnie władcą krainy ciemności. Jak twierdzi Marcin Zagórny, to niezwykle zjawisko, obserwowane jedynie przez nielicznych, stanowi jedno z najwybitniejszych zaprojektowanych działań światłem w historii architektury. Mając świadomość trudności technicznych, przed jakimi stali projektanci, tym bardziej należy im się uznanie za niewiarygodną dokładność w określeniu kąta usytuowania świątyni w stosunku do stron świata. Mając świadomość, jak trudne było to zadanie kilka tysięcy lat temu, warto wspomnieć, iż w latach pięćdziesiątych XX wieku, ze względu na budowę tamy przeniesiono budowlę na wyższy poziom gruntu. Pomimo dysponowania przez inżynierów nowoczesną techniką popełniono niewielki błąd w kącie nachylenia świątyni. Wystarczyło to, aby w wyniku tej nieścisłości o jeden dzień

przesunąć w czasie kulminacyjny punkt dramatu, wyznaczony astronomicznym słonecznym przesileniem. Opisane działanie światła w przeszłości było widoczne do momentu pochowania faraona. Po jego śmierci całą świątynię grobową pochłaniał mrok, gdyż zasypywano ją piachem.

W egipskim budownictwie sakralnym „odwrócenie świetlnego porządku” było prawdopodobnie pochodną faktu, iż w tym rejonie geograficznym palącego słońca zawsze było ponad miarę. W tym kontekście, jego brak, cień, chłód miały większą wartość. Były więc bliżej *sacrum*. Bóstwo tamtych czasów identyfikowano z czymś groźnym, tajemniczym, czego nie sposób ogarnąć wiedzą. Był tylko mrok niewiedzy.

Dzisiaj musimy pamiętać o tym, że piramidy nie zostały wzniesione jako wyizolowane obiekty w piaskach pustyni, ale jako część rozległych dzielnic grzebalnych ze świątyniami i całą infrastrukturą niezbędną do realizacji wielkich uroczystości religijnych odbywających się za życia faraona oraz po jego śmierci.[69] W tradycyjnej orientacji świątyni egipskich na kierunku wschód zachód o świcie słońce ukazywało się nad wierzchołkiem świątynnej bramy, sprawiając wrażenie, że wychodzi na nieboskłon z samego wnętrza świątyni, jako bóstwo z własnego domu, pisze Andrzej Niwiński.[70] Spotykane w literaturze określenie *dom boży*, w stosunku do egipskiej świątyni, wydaje się w pełni uzasadnione. W owych czasach władca, faraon uznawany był za największego boga, a miejsce, w którym na stałe przebywał - pałac, traktowane było jak sanktuarium. Układ pomieszczeń świątynnych również charakteryzuje trójpodział odpowiadający strukturze pałacowej. Pierwsza znajdująca się na zewnątrz część stanowiła dziedziniec,

podobnie jak w świątyni tak i w pałacu był on dostępny dla gości przy wyjątkowych okolicznościach. Sala hipostylowa świątyń była czasem miejscem audiencji, np. wysłanników obcych mocarstw, oddziałując w ten sposób o wiele mocniej aniżeli sam pałac, budowla świecka. Podobnie jak faraon ukazywał się w sali audiencyjnej, tak bóg niesiony podczas procesji w specjalnej barce ukazywał się oczom zgromadzonych na dziedzińcu, gdy nadal znajdował się w sali hypostylowej, noszącej nazwę sali pojawień. Usytuowane w najdalszym zakątku świątyni, dostępne jedynie szczególnym wybrańcom, kapłanom, sanktuarium i sąsiadujące z nim wnętrza odpowiadały prywatnym apartamentom faraona.

Egipskie wierzenia przekonywały, że życie doczesne jest krótkie i nietrwałe, jedynie życie duchowe trwa wiecznie. W związku z tak pojmowaną teologią, budownictwo mające służyć celom duchowym musiało być trwałe. Powyższą ideę reprezentowały świątynia i grobowiec. Grobowiec stał się dla starożytnych Egipcjan bramą do życia a świątynia siedzibą bóstwa. Starożytne państwo egipskie przestało istnieć, piramidy i świątynie trwają w piaskach pustyni i w palącym słońcu, będąc źródłem podziwu dla kunsztu ich budowniczych i siły ducha społeczeństwa, które potrafiło stworzyć skromnymi środkami technicznymi takie pomniki, świadectwa swojej duchowości zaliczane do cudów świata. Piramidy były początkowo pokryte jasnym licowaniem z kamienia wapiennego, tworzącego czysto białe ściany. Szczyty wieńczyły połączone *piramidiony*, ostrosłupy intensywnie odbijające promienie słoneczne i tym samym podkreślające mistyczny związek zmarłego faraona z bogiem słońca Re. Ten zabieg architektoniczny nadawał nekropoli olśniewający wyraz.[71]

4.3. Miejsce święte świętych i sanktuarium słoneczne

W czasie gdy powracająca do świątyni egipskiej procesja religijna znalazła się na dziedzińcu, zatrzymywano się, by odprawić ostatnie rytuały i pożegnać bóstwo, pisze Niwiński. Jak twierdzi ten autor, składano prawdopodobnie wówczas ofiary i co dla nas interesujące, recytowano hymny do zachodzącego Słońca. Dziedzińce były tradycyjnie otoczone kolumnami, pomiędzy którymi w trakcie pewnych uroczystości przechodziła procesja. Niekiedy jednak do tego celu wyznaczano specjalny, drugi dziedziniec, na który mogli dostać się jedynie wyselekcjonowani starannie uczestnicy ceremonii. Do sali hypostylowej poza kapłanami mogli dostać się tylko nieliczni. Było to możliwe w trakcie święta. Od tego miejsca im dalej w głąb świątyni pomieszczenia stawały się niższe, jego posadzka znajdowała się na wyższym poziomie a światła docierało stopniowo coraz mniej. W znajdującym się w głębi sanktuarium było już zupełnie ciemno. Ta atmosfera tajemniczości i jak pisze Niwiński swoistej intymności była wyrazem wymagań liturgicznych. Do miejsca *świętego świętych* w praktyce miał dostęp tylko jeden człowiek. Nieopodal od sanktuarium znajdowały się schody prowadzące na dach, gdzie kultowy posąg był ustawiany o poranku w dniu egipskiego Nowego Roku. W tym miejscu znajdowało się prawdopodobnie sanktuarium słoneczne, zwane Domem Re na Dachy Domu Amona.

Re, bóstwo słońca podróżujące barką po nieboskłonie od wschodu do zachodu, było według staroegipskich wierzeń stwórcą bogów i ludzi. Jak zgodnie twierdzą Jadwiga Lipińska i Marek Marciniak, koncepcja tego boga jest stosunkowo stara w religii egipskiej. Sądzi się, że powstała ona dopiero za panowania pierwszych

dynastii, a etapy jej prześledzić możemy do czasów V dynastii, gdy Re został uniwersalnym bóstwem a także opatrzony zaszczytnym tytułem króla bogów. Wyobrażany był on pod postacią sokoła lub człowieka z głową sokoła. Nosił podwójną koronę Egiptu Górnego i Dolnego oraz isygnia królewskiej władzy. Wraz z Re barką podróżowała cała plejada bogów. Bogini Nieba rano rodziła słońce, a wieczorem je połykała. Według innej z kolei koncepcji, Re podróżował nocą przez niebo podziemne. Z Re identyfikowano wiele bóstw z różnych ośrodków religijnych, nadając im takie nazwy jak: Amon-Re, Montu-Re, Chnum-Re. Nawet Ozysrys w czasach Nowego Państwa był identyfikowany z nim i jako jedno bóstwo odbywał nocną podróż barką przez wody podziemia. Również Horus, pierwotne bóstwo nieba, jak twierdzi para wzmiankowanych autorów, został w czasach Starego Państwa wchłonięty przez Re, kreując wraz z nim jedną z postaci boga nazwaną RE-Hor-Achte. Jako pierwszy z egipskich królów Chefren został obdarowany tytułem Syna Re, stosowanym od czasów V dynastii przez wszystkich władców Egiptu. W czasach XVIII dynastii syn króla Amenhotepa III, Echnaton, sprawujący godność arcykapłana Re w Heliopolis, po dojściu do władzy zreformował na pewien okres religię egipską wprowadzając powszechnie obowiązujący kult boga słońca Atona, mającego mocne powiązania z dawnym bóstwem. Równocześnie Echnaton zakazał praktykowania kultu wszystkich dotąd czczonych bogów, oprócz Re oraz bogini Maat, będącej personifikacją harmonii świata, prawdy i sprawiedliwości emanującej z Re i uważanej za jego córkę. Najstarsze odkryte sanktuaria Re znajdowały się w Abu Gurab w pobliżu Gizy i Sakkary. Ich lokalizacja na terenie miasta umarłych sugeruje znaczenie Re w wierzeniach w życie pośmiertne, jak twierdzą Jadwiga Lipińska i

Marek Marciniak.[72]

4.4. Miasto Słońca Heliopolis

Pośród wielkich ośrodków religijnych starożytnego Egiptu wyjątkowe miejsce zajmowało miasto, któremu Grecy nadali nazwę Heliopolis Miasto Słońca. W III tysiącleciu p.n.e. Heliopolis zaczęło stanowić ośrodek kultu boga słońca i stwórcy świata. Boga tego symbolizował obelisk. Heliopolis uległo zagładzie. Jego teren wyznacza dziś tylko jeden obelisk wzniesiony w XX wieku p.n.e. Kilka z tamtejszych obelisków zachowało się do dzisiaj. Tzw. *Igły Kleopatry* ustawione są w Londynie, w Central Parku w Nowym Jorku oraz w Rzymie. Niegdyś prostokątny, zaostroszony na końcu monolit był symbolem dla czcicieli słońca, którego pierwsze poranne promienie padały na wypolerowany, pokryty złotą blachą wierzchołek każdego dnia.

4.5. Iluminacja

W tę białłość wiary przyodziła się dusza od wyjścia z ciemnej nocy. Szła bowiem, jak mówiliśmy, wśród mroków i przykrości wewnętrznych, gdyż rozum nie dawał jej żadnej podpory ni światła.

Święty Jan od Krzyża

Zmiana w postrzeganiu znaczenia światła w architekturze jest widoczna już w starożytnej Grecji. W greckiej świątyni światło padało na miejsce centralne stając się symbolem zrozumienia, poznania. Światłość przechodziła w symboliczne oświecenie by stać się w końcu iluminacją. W procesie tym Grecja była jednym z istotnych ogniw pośrednich. Obszar *sacrum* wraz z posągiem bóstwa były dobrze oświetlone. Przyjęty wówczas kod znaczeniowy przypisywany roli światła w architekturze pozostał aktualny do dzisiaj. Podobnie jest z mrokiem.

Ważny dla rozwoju antycznego wnętrza świątynnego stał się rzymski Panteon. Wpadające przez umieszczony w kopule oculus światło jednoznacznie określało rangę miejsca.

Jak twierdzi Zagórny, w publikacji zatytułowanej *Światło w architekturze*, usystematyzowanie znaczenia światła do określenia obszaru zarezerwowanego dla obecności *sacrum* przynosi romanizm. Architektura tego okresu historycznego ukazuje w typowych budowlach, jakimi były kościoły, że miejscem najsilniej oświetlonym było prezbiterium z ołtarzem. Największy mrok panuje w obszarze wejścia do świątyni. Wierny pokonuje symboliczną drogę z ciemności do światła. Idzie na spotkanie światłości. W geście obmycia wodą święconą, wykonując znak krzyża rozpoczyna wierny swą wędrówkę. Wraz z rozwojem myśli chrześcijańskiej wnętrze świątyni zostaje coraz pełniej rozświetlone, dosłownie i symbolicznie tak, by w okresie gotyku osiągnąć apogeum.[73] Gotycka katedra stała się domem Bożym, zbudowanym dla chwały Stwórcy.

Naturalne światło dzienne było niewystarczające do osiągnięcia wszystkich celów, zarówno estetycznych jak i symbolicznych toteż stosunkowo wcześniej szukano sztucznych źródeł światła mogących dopełnić stawiane przed światłem oczekiwania. Początkową siłę światła ogniska, lampki oliwnej czy świec z czasem zastępować zaczęły świetlne instalacje gazowe a współcześnie elektrycznie zasilane oprawy żarowe. Sztuczne oświetlenie pozwala dzisiaj człowiekowi uniezależnić się od naturalnego rytmu dnia i nocy oraz pór roku.

Architekci od dawna dostrzegali znaczenie w architekturze światła jako elementu pozwalającego reżyserować przestrzeń wewnętrzną i zewnętrzną. Światło

wydobywa plastykę budowli. Odpowiednie sterowanie kontrastem światła i cienia umożliwia architektom prowadzenie dramaturgicznej narracji. Właściwe oświetlenie wydobywa i podkreśla urodę oraz plastykę budowli, logikę jej konstrukcji i złożoność brył. Jednym z najstarszych obiektów, w którym odnajdujemy przemyślaną i symboliczną obecność światła jako głównego bohatera dramatu i kultu jest Stonehenge, kamienny krąg zbudowany na terenie Anglii. Obiekt ten jest niezwykle interesujący w okresie letniego przesilenia.

Światło swoje szczególne miejsce znajduje w wielu historycznych okresach sztuki i stylach w architekturze. „Piękny Dom Boży promienieje blaskiem złota, aby wspanialej rozblęsnęło bezcenne światło wiary”. Tak brzmi anonimowa sentencja na jednej z rzymskich mozaik. Jak pisze Maria Rzepińska, odczytujemy w tej sentencji dwa kluczowe motywy wiodące dla postawy średniowiecza chrześcijańskiego w stosunku do sztuki: Blask jako piękno będące odbłaskiem światła boskiego, piękna najwyższego, oraz kosztowność materiału, tworzywa, przez które cenna, piękna i trwałość składamy Bogu. Jak pisze dalej Rzepińska w *Historii koloru*, niezmiernie bogaty ale też nowy i specyficzny sposób zjawiania się wartości barwnych jest w sztuce średniowiecznej motywowany nową postawą duchową, ale jest także zdeterminowany nowymi technikami artystycznymi, w tym stosowaniem substancji chwytających i refleksujących lub przesączających światło. Należy tu wymienić przeróżne pasty szklane i ceramiczne, drogie kamienie, emalie i witraże.[74] Blask, lśnienie i migotanie światła, siła, głębia i czystość koloru jest hołdem złożonym Bogu za pomocą tego, co na Ziemi najwspanialsze, a równocześnie pojmowane jest jako widomy, dostępny zmysłom znak obecności, odbłask najwyższego, niewidzialnego

światła. Już historyk bizantyński Prokop opisując świątynię Hagia Sofia w Konstantynopolu stwierdza, że pełna jest światła i lśnienia słonecznego; można by powiedzieć, że przestrzeń nie otrzymuje zewnętrznej jasności, lecz sama w sobie jest świetlista, taki przepych blasku rozlewa się w świątyni.[75]

Słownictwo średniowieczne dotyczące światła i blasku jest bardzo bogate i bardziej zróżnicowane od nazewnictwa samych barw. Związane jest to z faktem, że myśliciele średniowieczni, szczególnie teolodzy stawiali w hierarchii wartości wyżej światło czyste, blask sam sobie, aniżeli kolor. Był to wyraz koncepcji mówiącej o tym, że światło jest czymś pełniej duchowym, kolor zaś, chociaż związany ze światłem, ma charakter zmysłowy, materialny. I tak Bonawentura podsumowuje tę koncepcję słowami mówiącymi o tym, że kolor powstaje ze spotkania dwóch światel, światła przenikającego przez środowisko przezroczyste i światła wcielonego w środowisko nieprzezroczyste. Jest to wielka apologia światła. Jak pisze Rzepińska, w kościołach łacińskiego średniowiecza nie panuje nigdy pełne dzienne światło, lecz barwny migotliwy półmrok lub złociste lśnienie, złota poświata. Romańskie okna przepuszczają mało światła, lecz jest to światło skoncentrowane, przepuszczone przez różne „filtry”, nigdy nie jest ono banalnie surowe. Ale już okna gotyckie pozwalają na zwiększenie powierzchni lśniących tafli szklanych witraży. Jest to, zdaniem Rzepińskiej, szczyt możliwości transformacji światła w jego całkowitym odrealnieniu i izolacji wnętrza świątyni od świata zewnętrznego. Według tej autorki tradycja tak budowanej „scenografii” sięga bazylik starochrześcijańskich zarówno zachodnich jak i wschodnich, w których otwory okienne były duże, ale światło przepuszczone było przez płyty alabastrowe, przez ażurowe kraty, błony z rybich

pęcherzy, pergamin, skorupy muszli. Takie materiały przetwarzają światło w odrealnioną poświatę; lśni ono tajemniczym życiem, jest głównym estetycznym akcentem będącym znakiem nieziemskiej światłości. Jak niezwykle świadomie akcentowano technikę operowania światłem oraz jego wymiar symboliczny i emocjonalny ukazuje napis w kaplicy pałacu arcybiskupa w Rawennie: „Albo tutaj zrodziło się światło, albo pojmane tutaj swobodnie króluje”. W jednej ze świątyń, na mozaice umieszczonej wewnątrz kopuły oczom zwiedzających ukazuje się wiele mówiący cytat z ewangelii św. Jana: ”Ja jestem światłość świata, kto pójdzie za mną, nie będzie błądził w ciemnościach, lecz będzie miał życie wieczne”. [76]

Bonawentura przedstawia tezę, według której światłem duszy jest prawda. Twierdzi on, że umysł ludzki może ujmować wieczne prawdy i wyprowadzać pewne i konieczne wnioski tylko w Bożym świetle. Jego zdaniem intelekt sam nie jest zdolny do ujmowania żadnej prawdy w sposób pewny inaczej jak pod kierownictwem samej Prawdy. [77] W innym miejscu Bonawentura mówi: „O, jak wielki będzie blask, kiedy jasność słońca wiecznego oświeci dusze uwielbionych... Nadzwyczajna radość się nie ukryje, ponieważ objawi się w śpiewie i pieśni tych, do których należeć będzie królestwo niebieskie.” [78]

4.6. Koncepcja emanacyjna

Najbardziej spektakularną obecność światła odnajdujemy w gotyku i baroku. W estetyce średniowiecza odnajdujemy obecność i kontynuację koncepcji emanacyjnej, której przedstawicielami byli Plotyn a następnie Pseudo-Dionizy. Koncepcja ta była zbudowana na modelu światła. Zakładano, że byt ma naturę światła, że promieniuje tak jak ono. Piękno absolutne i promieniowanie z niego

wszelkiego piękna wyobrażano sobie na wzór światła. Do estetyki wprowadzono zatem pojęcie światła jako pojęcie podstawowe. Pseudo-Dionizy często przedstawiał piękno jako światło czy blask (*lumen, claritas*), twierdzi Władysław Tatarkiewicz.[79] To nowe pojęcie Pseudo-Dionizy połączył z tradycyjnym pojęciem piękna jako harmonii (*consonantia*). W ten sposób piękno zostało określone jako *consonantia et claritas*, co oznacza harmonię i światło lub proporcje i blask, mówi Tatarkiewicz. Koncepcja Pseudo-Dionizego wywarła ogromny wpływ na architekturę, na jej mistyczne i symboliczne pojmowanie. Myśliciele tamtych czasów wyobrażali sobie wszechświat jako sześcian przykryty kopułą nieba. Podczas gdy chrześcijański świat Zachodu wybrał dla swoich budowli świątynnych praktyczny kształt bazylik, to architekci chrześcijańskiego Wschodu budowle tworzyli na kształt mistycznego obrazu świata. Były to budowle centralne o bryle sześcianu pod półkulą kopuły. Świątynie zaczęto traktować jako potrójny symbol. Świątynia była symbolem Boga w Trójcy św.; toteż miała trzy identyczne fasady, a „jedyne światło” wnikało do jej chóru trzema otworami okiennymi. Świątynia była też symbolem Kościoła założonego przez Chrystusa i ukazywała jego „fundamenty”: apostołów, proroków i męczenników. Po trzecie, świątynia była symbolem kosmosu.

Jak pisze Władysław Tatarkiewicz, była to już inna symbolika aniżeli wcześniejszych stuleci chrześcijańskich, według których świątynia przedstawiała tylko samego Boga; ta nowa symbolika ukazywała recepcję poglądów Pseudo-Dionizego oraz filozofii emanacyjnej. Świątynia ukazywała zatem nie tylko Boga, ale również świat, który z Boga emanował. To właśnie stanowiło pierwszy rys, który ówczesna symboliczna architektura zawdzięczała Pseudo-Dionizemu; drugim była

jego programowa tajemniczość, jej dążenie do tego, by dać wyraz „wzniosłym tajemnicom dotyczącym nieba i ziemi”. Po trzecie, co dla naszych rozważań szczególnie istotne, architektura ta wyznaczała szczególną rolę światłu. Jak mówi Pseudo-Areopagita: „Nadbytowe piękno zowie się pięknnością dlatego, że z niego całej rzeczywistości udziela się odpowiednie dla każdej rzeczy piękno, a także dlatego że jest ono przyczyną proporcji i blasku, jako że na kształt światła oświetlając wszystkie rzeczy i zalewając je swymi promieniami daje im udział w tworzeniu piękna, i jeszcze dlatego że wszystko do siebie przyzywa i dlatego że wszystko we wszystkim sprowadza do jedności.”[80] Dalej ten sam filozof średniowieczny mówi tak: „Dla myślącego zjawiskowe piękności stają się obrazami piękna niewidzialnego. Woniemne zmysłowe są odbiciami umysłowej przyczyny, a światła materialne są obrazami niematerialnego źródła jasności.”[81] Z kolei teksty filozofów z okresu Karolingów rolę światła ukazują w następujący sposób: „Zmysł wzroku jest dobrem przyrodzonym i dany jest przez Boga dla oglądania światła cielesnego, aby przez to światło i w nim dusza rozumna mogła rozpoznawać formy, kształty i proporcje rzeczy zmysłowych.”[82]

4.7. Boskie światło katedr

Celem życia człowieka jest wzniesienie we własnej duszy budowli.

Simone Weil

Badacz gotyku Otto von Simson przedstawił w 1948 roku, nawiązując do tzw. „rozjaśniającego” komentarza Panofsky'ego do pism opata Sugera, nową interpretację światła jako konstytutywnej zasady budowy gotyckiej katedry. W 1956 roku autor ten wydał pracę zatytułowaną *The Gothic Cathedral*. Od tego momentu zaczęto szerzej dyskutować o znaczeniu sączącego się przez barwne szkło światła dla

zrozumienia gotyckiej katedry. W miarę nowym przykładem takich rozważań są wypowiedzi Michaela Camille'a w rozdziale *Himmlisches Licht* książki *Die Kunst der Gotik* wydanej w 1996 roku. W dwóch tekstach, *Libellus de consecratione ecclesiae s. Dionysii* i *De rebus in administratione sua gestis* (ok. 1145-1150) opat Suger napisał o budowie opactwa i uzasadnił swoje przedsięwzięcie jako dzieło miłe Bogu. Co charakterystyczne, jest w tym tekście także mowa o szczególnym znaczeniu światła, i właśnie w tym kontekście Suger przedstawia swą estetykę wstępowania od sfery materialnej (światło z okna, kamienie szlachetne) do duchowej (światło Boga). Opat Suger wspomina o *lux mirabilis*, cudownym świetle, i o *sacratissimae vitrae*, najświętszych oknach. Już historyk sztuki Panofsky sądził, że uwagi Sugera należy interpretować w związku z neoplatońską metafizyką światła, i tym samym dał asumpt do interpretacji Simsona w tradycji metafizyki światła. Według tych opinii, wierny odwiedzający świątynię powinien zostać doprowadzony do stanu głębokiego doświadczenia religijnego za sprawą medium jakim jest sztuka architektury sakralnej.[83]

W czasach święcenia tryumfu przez scholastykę, odrodzenia myśli platońskiej, rozkwitające w teologicznej szkole w Chartres, w dobie wiary w boski charakter światła i miary katedra staje się wizerunkiem świętego miasta, pisze Jan Białostocki. Myśliciele tamtych czasów cytowali *Księgę Mądrości* Salomona, mówiącą o Stwórcy, iż „wszystko uładził wedle miary, liczby i wagi”. Obrazem takiego Bożego dzieła jest katedra średniowieczna. O boskim świetle pisał w najwspanialszym dziele średniowiecza sam Dante Alighieri:

„Bo skroś wszechświata wnika światło boże

I wedle zasług różnie się rozdziela

A nic mu stanąć oporem nie może”

Białostocki opisując w *Sztuce cenniejszej niż złoto* słowa opata Saint-Denis przytacza słowa Sugera opisujące nową świątynię, w którym to opisie mówi on o półkolistym wieńcu kaplic „dzięki któremu cały kościół będzie błyszczał cudownym i nieprzerwanym światłem najświętszych okien, przenikającym wewnętrzne piękno”.

Na drzwiach wykonanych z brązu Suger kazał wykonać napis brzmiący następująco:

„Kimkolwiek jesteś, jeśli chcesz ocenić chwałę tych drzwi,

Podziwaj nie złoto i kosza, lecz mistrzostwo dzieła.

Jasne jest dzieło szlachetne; lecz będąc szlachetnie jasnym

Winno oświecać umysły, tak by przez światło prawdziwe

Ku prawdziwemu szły światłu, gdzie Chrystus

Wrota prawdziwe. A jak to w tym świecie możliwe

Drzwi mówią: myśl prosta do prawdy się wznosi

Poprzez materię, a widząc to światło, unosi się

Wzwyż z poniżenia swojego!”

Z kolei napis na nowym chórze ufundowanym przez Sugera jeszcze dobitniej ukazuje symboliczne znaczenie światła w średniowiecznym wnętrzu sakralnym:

„Gdy nowa część wschodnia łączy się z częścią z przodu

Kościół jaśnieje, rozjaśniony w partii pośredniej.

Jasne jest bowiem, co jasno z jasnym się łączy,

I dzieło jaśnieje, nowym przeniknięte światłem...”[84]

4.8. Lśnienie witraży

... obrzydły nam ciemności nasze, i nawróciliśmy się „do Ciebie”, „i stała się światłość”. I oto byliśmy „kiedyś ciemnością, lecz teraz” jesteśmy „światłością w Panu”.

Święty Augustyn

Przesączać światło witraże reprezentują szczególnie rodzaj jego wykorzystania w architekturze wieków średnich. Witrażownictwo jest sztuką nieco bardziej związaną z architekturą aniżeli inne, oświetlając bowiem wnętrza witraże jednocześnie je zdobią. Duże znaczenie dla rozwoju tej sztuki miał wynalazek polegający na zastąpieniu drewnianej obramówki witrażu siatką opraw ołowianych, umożliwiającą stosowanie bogatego rysunku i większych powierzchni. Ta techniczna innowacja uzyskała atest klasztoru na Monte Cassino w 1071 r. Mnich Teofil przedstawia opis procesu wytwarzania witraży ze szkła powstającego z dwóch części popiołu bukowego i jednej części dobrze wypłukanego piasku. W wieku XII stosowano popiół z paproci. Otrzymywane w ten sposób szkło było niezbyt trwałe i do tego miało około pół centymetra grubości. Aby je zabarwić stosowano przeważnie błękit z tlenku kobaltu oraz czerwień ze związków miedzi. Potrafiono także uzyskiwać zieleń ze związków miedzi, purpurę z manganu i kolor żółty z połączenia żelaza i manganu. Kolory niemal „fowistyczne” w swej dzikości odpowiadały prostocie formy rysunku, podkreślanego ołowiana ramką. Oprócz kolorowych wykonywano niekiedy witraże bezbarwne aby nie zaciemniać wnętrza o małych otworach okiennych.[85]

Technika witrażu nie ma swoich korzeni w gotyku, jak mogłoby się zdawać, znana była wcześniej, prace witrażownicze wykonywano już w okresie romańskim.

Wówczas to uzdolnieni rzemieślnicy-artyści nauczyli się oprawiać kolorowe kawałki szkła w elastyczne ołowiane ramki, tworzące kontury rysunku. Najwcześniejsze do dzisiaj zachowane witraże pochodzą z XII wieku. Jednakże dopiero okres gotyku w pełni ukazał artystyczną i ideową wartość tego nowatorskiego środka artystycznego wyrazu, którego światło stało się głównym aktorem. Jak twierdzi Jean Paul Couchoud, te świetlne monumentalne obrazy mocowane w otworach okiennych budowli sakralnych pełniły potrójną rolę: praktyczną, edukacyjną pouczania wiernych za pośrednictwem motywów ikonograficznych oraz duchową ukazywanie symboliki kolorów przez które przenika światło. „Witraże pisał Guillaume Durand w XIII wieku są to pisma Boże, które wnoszą blask prawdziwego słońca, to znaczy Boga, do kościoła, to znaczy do serc wyznawców, przepelniając je jasnością”. Witraże, jak pisze dalej Couchoud, są zmaterializowaniem wizji Apokalipsy, z wnętrza kościoła czynią prefigurację Jeruzalem Niebieskiego, którego mury zbudowane są z drogich kamieni.[86] Jak mówi David Watkin, poczucie boskiego oderwania od świata potęguje światło, które przenikając tajemniczo swoimi promieniami przez jarzące się bogatymi kolorami witraże wydaje się pochodzić z jakiegoś nienaturalnego źródła.[87]

Klimat estetyczny i duchowy katedr, który tworzyły średniowieczne witraże był świadectwem powszechnej wiary w przejrzystość wszechświata, w którym najdrobniejszy nawet byt stanowił żywy dowód obecności Boga. Jeden ze średniowiecznych myślicieli tak opisuje mistyczne doświadczenie: „Wydaje się, jak gdyby zstąpiło nań światło, dzięki któremu widzi Boże doskonałości, niektóre ich właściwości i zachodzące między nimi stosunki, a także wszelkie łączące je

związki...”[88]

Można chyba pokusić się o stwierdzenie, że witraże stanowią największe osiągnięcie sztuki szklarskiej w okresie panowania gotyku w Europie wieków średnich. W odróżnieniu od architektury romańskiej architektura gotyku charakteryzuje się większymi powierzchniami okiennymi doprowadzającymi światło do wnętrza. Barwy stają się w gotyku intensywniejsze. W górnych partiach witraży umieszczano często postacie w czteroliściach pod arkadą. Ubywało partii czysto ornamentalnych takich jak np. wici, kwiatonów czy palmet. Już w wieku XIV pojawiały się bordiury przyozdabiane ludzkimi sylwetkami. Sponsorami witraży, jak byśmy to dzisiaj powiedzieli, byli władcy, hierarchowie kościelni lub rzemieślnicze cechy.

Zdaniem L. Grodeckiego, witraż w różnoraki sposób spełniał wymienione wyżej funkcje. Jeszcze w XII wieku, gdy jego barwy są czyste i płomienne doświetla mocno wnętrza świątyń. Jednakże z czasem witrażowe ołowione szkło i stosowane przez rzemieślników pigmenty ciemnieją stopniowo nadając wnętrzom tajemniczą poświatę tworzącą atmosferę nadrealności i duchowości. Stosowane wcześniej błękity kobaltowe zastępowane są ciemniejszymi błękitami manganowymi. Rozety paryskiej katedry Notre-Dame ukazują „wielkie żałobne kwiaty, olśniewające i smutne”, mówi Emile Male.[89]

Szukając źródeł gotyckich witraży odnajdujemy opactwo Saint-Denis, założone przez słynnego opata Sugera. Tematyka witraży zamontowanych w kaplicach tego opactwa miała głosić wzniesienie się ducha ze świata materialnego do świata niematerialnego poprzez zachwyty, który doznania estetyczne oddaje w służbę

mistyki.[90]

Witraże z katedry w Chartres reprezentują najliczniejszy zbiór, jest ich bowiem sto siedemdziesiąt trzy, a zajmują powierzchnię 2600 m kwadratowych i poświęcone są motywom ze Starego i Nowego Testamentu, Marii i dziejom Karola Wielkiego. Jak się wydaje, zespół witraży jest dziełem trzech reprezentujących różne style warsztatów. W niskich oknach odnajdujemy małe sceny, w wysokich widnieją potężne postacie. Piękne, wykonane z rozmachem realizacje charakteryzuje monumentalizm i dostojeństwo. Z kolei styl paryskich witraży w Sainte-Chapelle uwidacznia podział świetlistej powierzchni na bardzo dużą ilość niewielkich zamkniętych technologicznym konturem płaszczyzn.

Witrażownictwo w wieku XIV przechodzi znaczącą przemianę stylu. Medalionowa kompozycja zmienia się w obrazy zajmujące całą wysokość witrażu, okno dzielono pionowo cienkim kamiennym lakowaniem. Linia staje się bardziej elastyczna, kolorystyka staje się jaśniejsza i podkreślona jest srebrem i szkłem mlecznym. W XV wieku kolory mają jaśniejszą tonację i występują w bogatszej gamie ciepłych odcieni. Widać wysubtelnienie rysunku. W tym czasie wynaleziono technikę podwójnego szkła polegającą na nakładaniu płytki barwnej na szkło białe. Możliwe było również nakładanie kilku warstw kolorowego szkła na siebie, co pozwalało uzyskiwać jeszcze większe bogactwo barwnego światła prześwitującego przez tak zmontowany witraż. Uzyskiwano w ten sposób większe zróżnicowanie tonalne oraz większe nasycenie koloru.[91]

Sztuka witrażu z czasem nabierała cech bliskich malarstwu. Początkowo rzemieślnicy coraz rzadziej stosowali ołowiane ramki a kontur zaznaczali pędzlem

środkami malarskimi. Kontur przestał mieć cechy konstrukcyjne, stawał się rysunkiem. Przestano również stosować zestawienia różnych kawałków kolorowego szkła. Zaczęto podmalowywać większe powierzchnie farbami dokonując w ten sposób kolorystycznych korekt jednolitego podłoża. Witraż przestaje być barwną, mozaikową kompozycją, tajemniczą zasłoną, zza której przebija nadprzyrodzone boskie światło a staje się stopniowo bliskim realizmowi obrazem ukazującym „święte” treści na sposób literacki. Dawny witraż otwierający widza-wiernego na nadprzyrodzoną przestrzeń staje się w wieku XVI płaski przypominając świecący ekran LCD.

4.9. Światło II Gesu

W architekturze okresu baroku możemy zaobserwować kontynuację i rozwój problematyki światła jako tworzywa artystycznego. Fasady budowli ukazują pełnię światła operującego na całej powierzchni. Z kolei wnętrza nasycone są światłem rozproszonym równomiernie. Nowe zasady współlistnienia światła i architektury decydują o bardziej zróżnicowanym przestrzennie, rzeźbiarskim modelunku całej bryły oraz powierzchni ścian. Światło ześlizguje się po odstających mocno ozdobnych detalach, załamuje się gwałtownie na wymodelowanych, rozczłonkowanych gzymsach, ryzalitach czy w rytmach kolumn. Ukazują się widzowi przepięknie stopniowane kontrasty światłocieniowe potęgujące wrażenie malarskości uzyskanych efektów, nadające dynamiki bryłom, dające odczucie ruchu mas w przestrzeni. W najlepszych realizacjach światło staje się czynnikiem komponującym wnętrze, podobnie jak w malarstwie stanowi dominantę. Dominantą świetlną we wnętrzu staje się kopuła. Świetlne efekty stosowane w architekturze są

niejednokrotnie stosowane z dużym wyczuciem i smakiem, dopasowane do różnorodnych materiałów o powierzchniach odmiennie przyjmujących światło matowych, błyszczących, chropowatych, jasnych, ciemnych. W myśl dążenia do zaskakujących niespodzianek stosują architekci światło w celu wywołania efektów iluzjonistycznych. Są to ukryte okna, lustra itp. Ważną rolę odgrywa związek światła z ruchem. W kościele jezuickim Il Gesu, zaprojektowanym przez Vignolę, wprowadzenie przez wielkie okna dużej ilości światła wpływa na to, że wzrok wchodzącego do świątyni koncentruje się na prezbiterium i mocno oświetlonym ołtarzu. Cała elewacja frontowa rozczłonkowana jest parami pilastrów korynckich, a środek górnej części zajmuje duże okno stanowiące główne źródło światła. [92]

W 1660 r. rozpoczęto budowę kościoła Santa Maria in Campitelli. Cechą charakterystyczną tej świątyni są efekty światłocieniowe uzyskane dzięki odpowiedniemu usytuowaniu źródeł światła. W różnych porach dnia kolejne fragmenty wnętrza oświetlane są intensywnie a inne kolejno znajdują się w cieniu. Te luministyczne efekty są charakterystyczne dla architektury baroku, dla której stopniowanie kontrastu stało się formą budowania kolejności „czytania” „architektonicznego tekstu” napisanego ręką architekta.

Już w świecie grecko-rzymskim słońce przekształca się w ideę, i tak Platon twierdził, że słońce jest obrazem dobra. Z kolei dla orfików słońce jest rozumem wszechświata. Jak twierdzi Eliade, na ogół mamy tu tylko słaby obraz tego, co pierwotnie oznaczały hierofanie solarne, i to obraz coraz słabszy, wypływały pod wpływem racjonalizmu. Zdaniem tego wybitnego religioznawcy, w ten sposób tym, którzy przyszli jako ostatni spośród „wybrańców”, filozofom, udało się

zdesakralizować jedną z najpotężniejszych hierofanii kosmicznych.[93]

4.10. Światło sztuczne w kreowaniu miejsca

Architekci dawnych wieków, którzy tworzyli potężne monumentalne budowle sakralne, potrafili w różnych epokach historycznych wprowadzać duże ilości światła naturalnego do wnętrza kościelnych, a jednak świadomie w taki sposób nim operowali, że ograniczając jego ilość troszczyli się przede wszystkim o kreowanie odpowiedniego nastroju wnętrza. Dysponowali niezwykłymi kompetencjami w dziedzinie kierowania i koncentrowania uwagi wiernych na wyznaczonych, ważnych z punktu widzenia percepcji miejscach. Nawet obecnie, każdy kto podziwia zabytkowe obiekty sakralne, odnosi wrażenie, że względu na ich oświetlenie, że znajduje się w miejscu szczególnym, a poddając się tej aurze zbliża się do sacrum. Dominik Miączyński zadaje retoryczne pytanie: czy jeśli za pomocą światła sztucznego rozświetlimy np. katedralne sklepienia, oczyszczone przez konserwatorów i doprowadzone prawie do stanu z chwili budowy obiektu, to czy nie zgubimy czegoś ulotnego z atmosfery takiego wnętrza, które być może teraz stanie się bardziej bliskie wnętrzu muzealnemu? Starając się odpowiedzieć na tak postawione pytanie Miączyński wymienia pozytywne rozwiązanie jakim jest przykład konserwacji wystroju malarskiego Kaplicy Sykstyńskiej w Watykanie, w której po wykonaniu prac konserwatorskich zrezygnowano z wcześniej zamontowanego we wnętrzu kaplicy silnego sztucznego oświetlenia, skierowanego na dekorację sklepienia z freskiem Michała Anioła.

We współczesnej architekturze zastosowanie światła jest rozległe. Dużo uwagi poświęcają architekci roli światła sztucznego, traktowanego jako kolejne

tworzywo uczestniczące w kreowaniu obiektu mówi Małgorzata Gabrych. Zewnętrzne oświetlenie budynków możemy podzielić na iluminacje zewnętrzne i scenografie świetlne. Iluminacje zewnętrzne oświetlają budynek odtwarzając za pomocą światła sztucznego jego bryłę i elewację w nocy. Z kolei scenografia świetlna jest to stworzenie odrębnego nocnego wizerunku budynku w oparciu o wyobraźnię projektanta i jego zamysł ideowo plastyczny. Obydwa sposoby realizowane są poprzez oświetlenie płaszczyznowe i punktowe. Pierwsze oddziałuje na całe duże płaszczyzny budynku, zwykle delikatnym światłem rozproszonym bez uwypuklenia detali. Oświetlenie iluminacyjne zwane punktowym dekoracyjnym uwypukla wzajemne relacje przestrzenne oraz koncentruje się na ukazaniu ozdobnych detali architektonicznych stanowiących przyciągające wzrok widza formalne bogactwo na tle monottonnych płaszczyzn. W obydwu metodach doświetlania stosuje się źródła światła o zróżnicowanej mocy i kolorystyce. Przyjmuje się zasadę polegającą na oświetlaniu ciepłym światłem, pochodnym od czerwieni i żółci, powierzchni w ciepłej tonacji a światłem zimnym, pochodnym od niebieskiego i zielonego powierzchni chłodnych.

W październiku 1928 roku ukazano mieszkańcom stolicy Niemiec „Berlin w świetle”, realizację artysty Nauma Gabo. Rozświetlone miasto stało się na przeciąg kilku dni błyszczącą ferią światła turystyczną atrakcją. Z kolei dzisiaj zachwycają nas świetlne oprawy plenerowych koncertów Jeana Michela Jarrea. Koncert „Paris la Defense” zmienił paryską dzielnicę nie do poznania za pomocą projekcji z użyciem reflektorów i barwnych holograficznych obrazów na niebie. Inny koncert, który odbył się w Egipcie a kończący XX wiek ukazał artystyczną wizję dziejów cywilizacji w

przedziale od piramid do dnia obecnego. Spektakle realizowane pod hasłem „Światło i dźwięk” zawsze wzbudzają ogromne zainteresowanie i stają się śmiałą formą promocji miast.

Wydaje się, iż każdy projekt oświetleniowy jest działalnością twórczą. Wymaga on bowiem poważnego przygotowania i szerokiej interdyscyplinarnej wiedzy, wrażliwości i smaku estetycznego ale i przygotowania technicznego, twierdzi Przemysław Oziemblewski autor projektu iluminacji kościoła Świętej Rodziny w Pile. Projektant tak wyrefinowanego oświetlenia rozpoczyna swoją pracę od odczytania danego obiektu w otaczającej go przestrzeni. Ocenia on, z których kierunków jakie elementy budynku są widoczne w bliższym i dalszym planie. Następnym etapem jest praca nad koncepcją iluminacji świątyni.

Obiekty o charakterze zabytkowym, atrakcyjne z punktu widzenia turystyki a także urbanistycznej wartości architektonicznej większych kompleksów miejskich powinny mieć profesjonalnie przygotowane projekty iluminacji. Takie projekty mogą być realizowane etapami lecz z reguły są one podporządkowane jakiejś jednej estetycznej idei przewodniej. Doświadczenia krajów, w których iluminacje historycznych kwartałów miejskich są godne uwagi wskazują, że budowle o wysokiej randze oświetlone są w taki sposób, że stają się naturalną dominantą świetlną przykuwając uwagę odwiedzających te miejsca turystów. Jak twierdzi Dominik Mączyński, nie należy jednak takiej dominacji traktować jako silnego, agresywnego strumienia światła. Zdaniem tego autora, obiekt może dominować w otaczającej go przestrzeni poprzez swą monumentalną bryłę lub architektoniczny charakter lecz powinien być iluminowany w sposób subtelny, kulturalny, wyważony a zatem

harmonijnie wpisujący oświetlenie w zastany styl budownictwa i całego założenia urbanistycznego. Zakłócenie tej hierarchii ważności, jak mówi Mączyński, poprzez mocne doświetlenie obiektów mniej istotnych, o mniejszej randze, prowadzi do chaosu widokowego, w którym mniej ważne obiekty konkurują wzajemnie z tymi wyższej klasy prowadząc do „wojen świetlnych”. Taka świetlna konfrontacja niczemu nie służy. Burzy naturalny ład estetyczny i staje się świetlną pstrokacizną. W tym kontekście mówić należy o planie świetlnym miejsc atrakcyjnych turystycznie. Dlatego ten rodzaj oświetlenia staje się przedsięwzięciem kompleksowym, którego celem jest uporządkowanie mniej lub bardziej chaotycznie rozrzuconych plam świetlnych oraz zamiana ich na dobrze przemyślane, nowoczesne rozwiązania, których celem jest podkreślenie walorów miejsca turystycznych doznań i pełniejsza ich percepcja.

Interesującymi przykładami, godnymi naśladowania, są prace realizowane w miastach francuskich takich jak Paryż, Lyon, Tuluza czy Bordeaux. Jak pisze Dominik Mączyński z Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Warszawie, plan oświetlenia można określić jako działania o charakterze technicznym, artystycznym, społecznym, ekonomicznym i finansowym, które są wpisane w planowane i realizowane w mieście przedsięwzięcia, z położeniem szczególnego nacisku na wyeksponowanie światłem sztucznym sylwetki miasta, poszczególnych jego dzielnic, najważniejszych zabytków, najistotniejszych ulic, ciągów komunikacyjnych, handlowych i turystycznych. Intencją owych działań jest między innymi właściwe uczytelnienie historii i tożsamości miasta. Iluminowane odpowiednio miejsca stają się wieczorem charakterystycznymi punktami

orientacyjnymi. Dla przykładu, w Lyonie realizacji iluminacji miasta podjęta została w roku 1989 i trwa do dzisiaj. Obecnie iluminowanych profesjonalnie jest ponad 250 obiektów. Praktyka w tej dziedzinie wskazuje na to, że bogatych europejskich państwach działania podejmowane w związku z projektowaniem oświetlenia miejskiego w pozytywny sposób wpływają na przyspieszenie renowacji zabytków i podejmowanie aktywności związanej z porządkowaniem ich otoczenia, twierdzi Miączyński. W efekcie przeobrazeniu ulega cały miejski krajobraz, który staje się bardziej czytelny, przyjazny, bezpieczny, w którym łatwiej jest się poruszać zarówno mieszkańcom jak i licznie przybywającym gościom szukającym miejsc atrakcyjnych o każdej porze dnia i nocy.

ROZDZIAŁ V

ESTETYKA MROKU I ESTETYKA ŚWIATŁA BERLIN W ARCHITEKTURZE LIBESKINDA I FOSTERA

(DOŚWIADCZENIE ESTETYCZNE JAKO FORMA POZNANIA)

Wszystko w naturze, góry, rzeki, powietrze i my ludzie, powstaliśmy z twórczego światła.

Architekt Louis Kahn (1901-1974)

Wstęp

W artykule podjęty został problem odczytywania ideowych treści i formalnych inspiracji wybitnych dzieł nowoczesnej architektury. Do realizacji postawionego sobie zadania autor posłużył się hermeneutyką, jedną z szeregu nowoczesnych metod interpretacji. Doświadczenie estetyczne towarzyszące przygodzie widza z architekturą autor traktuje w kategoriach procesu poznania w rozumieniu filozoficznym. Hermeneutyczna metoda interpretacji zastosowana przez autora odsłania wartości, które nie są oczywiste na poziomie doświadczenia bezpośredniego. Ujęcie hermeneutyczne staje się odkrywaniem zasłoniętych znaczeń symboli i ich przeznaczeń.

Uwagę turystów licznie odwiedzających Berlin przyciągają dwie wyjątkowe budowle reprezentujące nowoczesny nurt w architekturze, jednocześnie dwa miejsca pamięci dwóch narodów, które zaznaczyły się w historii, jako na dwa różne sposoby wybrane. Pierwszym budynkiem jest Judisches Museum Berlin autorstwa Daniela Libeskinda, drugim jest przebudowany przez Normana Fostera gmach parlamentu

niemieckiego, osławiony Reichstag.

Obydwa budynki możemy określić terminem tzw. architektury dialogicznej.[94] Dialogiczność jest w nich obecna w sensie nadanym temu terminowi przez Bachtina, jako najważniejsza właściwość dzieła sztuki sprzeciwiająca się traktowaniu go w kategoriach autonomicznej i samowystarczalnej całości interpretacyjnej.[95] Budynek muzeum prowadzi swoisty dialog z barokowym budynkiem znajdującym się w bezpośrednim sąsiedztwie. Z kolei budynek przebudowany przez Foster'a prowadzi „dialog z samym sobą”. Jest to właściwie mowa wewnętrzna budynku, którego Foster tworzy drugie Ja.

W niniejszym opracowaniu podejmujemy próbę ukazania ideowych treści i formalnych inspiracji tych wybitnych dzieł architektury. Do realizacji postawionego sobie zadania posłużymy się hermeneutyką, jedną z szeregu metod interpretacji, wybraną przez nas do badania obiektów sztuki architektury.

Jednocześnie, niejako w tle hermeneutycznego podejścia do badania architektury, sygnalizujemy próbę zbudowania przez nas modelu analizy i interpretacji dzieł architektury uwzględniającego w sposób szczególny treści filozoficzne, kryjące się „za murami” tego rodzaju obiektów poznania. Pomocne w podjętym przez nas wysiłku są badania z obszaru teorii literatury jak i muzykologii. W transferze narzędzi interpretacyjnych z obszaru literaturoznawstwa na obszar teorii architektury obiecujące wydaje się być wykorzystanie przez nas prac Anny Pilch, dotyczących interpretacji tekstu poetyckiego[96] oraz Michaiła Bachtina a za nim Haliny Brzozy odwołujących się do muzycznych kodów w twórczości Fiodora Dostojewskiego.

O ile w badaniach literackich czy muzycznych śmiało mówi się o filozofii literatury czy filozofii muzyki, o tyle o filozofii architektury wspomina się mniej, a związki tych dyscyplin są silne. Potwierdzeniem powyższej tezy może być obecność dekonstruktywistycznej filozofii w architekturze. Współcześnie drogą od filozofii dekonstruktywistycznej do teorii architektury było twórcze oddziaływanie filozofii Jacques'a Derridy, Michela Foucaulta i Gillesa Deleuze'a na wybitnego architekta Petera Eisenmana. Jak twierdzi badaczka Irma Kozina poglądy Petera Eisenmana skryształizowały się w artykule pt. *Vison Unfolding: Architecture In The Age of Electronic Media* opublikowanym w 1992 w czasopiśmie „Domus”. Przedstawione tam przemyślenia korespondowały z pracą francuskiego filozofa poststrukturalisty Gillesa Deleuze'a pt. *Le pli. Leibnitz et le baroque* wydana w 1988 roku. Deleuze przedstawił w swojej pracy reinterpretację tezy Leibniza, mówiącej o tym, że najmniejszą jednostką materii jest punkt. Zdaniem Deleuze'a podstawą nie jest punkt lecz fałda. Fałdy mogą się nieustannie zwiijać i rozwijać. Nie występują pomiędzy nimi prostoliniowe granice. Brak w nich centrów umożliwiających obserwację z najlepszego punktu widzenia. Obraz fałdy uwarunkowany jest miejscem, z którego jest postrzegana. Nie jest to jednak równoznaczne z tym, że prawda o niej staje się relatywna, lecz że mamy do czynienia z określonym warunkiem, w którym prawda ukazuje się podmiotowi poznającemu. Ten opisany przez Deleuze'a podmiot pojmowany jest jako monada wyrażająca równocześnie cały świat i określony jego fragment. Na świat składa się nieskończenie wiele podmiotów i nieskończenie wiele punktów widzenia. Wszystkie są niezbędne do tego, aby świat istniał, twierdzi Deleuze. Poglądy francuskiego filozofa sprawiły, że architekt Eisenman wypracował

innowacyjny sposób postrzegania przedmiotów, określony przez niego jako „widzenie odwrotne”. Eisenman opisał to zjawisko jako „paradigm shifting”, zmianę, z którą mamy do czynienia na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat. Pod wpływem tej zmiany rzeczywistość definiowana jest obecnie za pomocą mediów i symulacji, które przedkładają wyglądy nad byty, wizerunki rzeczywistości ponad same byty. Architektura długo opierała się tym zmianom, gdyż uwarunkowana była widzeniem opartym na perspektywie zbieżnej, co dawało niejako jeden dominujący punkt widzenia. (Interesująco pisze o różnicach twórczego widzenia w kontekście rozwoju społeczeństw Władysław Strzemiński w swojej *Teorii widzenia*.)

Derrida, Eisenman oraz Daniel Libeskind w swojej twórczości zafascynowani byli ideą *metafizycznej obecności*, która jest tematem wiodącym dekonstruktywistycznej filozofii architektury. Jej centralnym punktem jest teza, mówiąca o tym, że architektura jest językiem pozwalającym na komunikowanie sensu i jego analizę z udziałem filozofii lingwistycznej. W filozofii Derridy spotykamy pojęcie śladu i wymazania, które odnajdujemy także w dziełach Libeskinda. W berlińskim muzeum pojęciu śladu odpowiada specyficzne ujęcie formy okien, które artysta potraktował jak nacięcia na powierzchni stalowego kolosa. Te nacięcia są niczym rany zadane ostrym narzędziem. Ślad, rysa nabierają u Libeskinda charakteru rytu naskalnego (petrografu) gestu kultowego, który odnajdujemy w sztuce kultur pradziejowych. Libeskind staje się w ten sposób niejako gigantycznym rytownikiem, rytującym powierzchnię metalu, a w powstające wyźłobienia zaklina mrok, podobnie jak rytownik wciera czarną farbę, aby później zostawić odbity ślad na papierze – pamięć zaklętą i przeniesioną ze stali na coś tak

ulotnego jak biały, kruchy papier odbitki stalorytnicznej. W świadomości widza napotyającego, to co przedstawia Libeskind dokonuje się operacja przeniesienia tajemnicy mroku i światła z tego, co symbolizuje zimny twardy metal na to, co symbolizuje krucha i delikatna kartka czystego papieru. Świadomość widza jest taką właśnie kartką papieru, na której artysta odciska, na ile to możliwe, na ile widz jest przygotowany wewnętrznie, ślad ryt, tajemnicę nie do ogarnięcia ludzkim rozumem, tajemnicę losu *narodu wybranego*. Jest to niewątpliwie próba, propozycja przejścia od doświadczenia estetycznego do doświadczenia transcendentnego. Koncepcja pisma u Derridy jest, jak pisze Christopher Johnson, w pewnym sensie transcendentna, to znaczy wyprowadza przypadki pisma poza granice naszych codziennych doświadczeń.[97] Podobnie jest u Libeskinda, jego „ryty naskalne” okna muzeum, patrząc od zewnątrz i od wewnątrz, wykraczają poza oczywistość naznaczania. Są pismem, ciągiem znaków (niby liter alfabetu hebrajskiego) podległych określonej Libeskindowskiej gramatyce. W swojej *O gramatologii* Derrida kwestionuje tradycyjną myśl Zachodu, odsuwającą pismo na drugi plan a przypisującą mowie priorytet. Mowa jest uznawana tradycyjnie za wyznacznik rozumu i racjonalności *logos*. Derrida kwestionuje ów hellenistyczny logocentryzm, dowartościowując pismo. Wydaje się, że podobnie czyni Libeskind. W swojej twórczości dopełnia „tradycją pisaną” „tradycję ustną”, wpisując się w ten sposób w nurt myślenia o judaizmie jako o religii księgi. Realizacja Libeskinda przybiera plastyczną formę rozprutej księgi - ciągu, harmonii stalorytnicznych, gigantycznych stronic-błach ustawionych w przestrzeni miejskiej Berlina.

Patrząc na ten budynek i jego charakterystyczne okna, możemy dostrzec w

nim także jakieś odniesienia do Ściany Płaczu, w której szczeliny wierni wkładają modlitewne prośby do Boga. Jest w tej budowli również jakieś prozaiczne, bardzo ludzkie odniesienie do obrazu - idei skrzynki ze szparą na listy, gigantycznej stalowej przechowalni wołań pełnych treści.

Według francuskiego filozofa Paula Ricoeura hermeneutyka jest metodą „czytania” dzieł ludzkich. Jej celem jest „lepiej zrozumieć autora, niż on sam siebie rozumiał”. Zajmując się teorią dyskursu (mowy) Ricoeur budował teorię interpretacji tekstu, której zadaniem jest poszerzenie horyzontu refleksji poprzez zrozumienie kontekstów powstawania dzieła.

Hermeneutyka ujęta tradycyjnie jest naukową dyscypliną filologiczną, za pomocą której bada się, objaśnia i interpretuje źródła pisane w celu ustalenia ich wiarygodności tekstowej i właściwego sensu. Z kolei w znaczeniu, które nadaje się hermeneutyce obecnie, i które przyjmujemy na potrzeby niniejszej pracy, jest ona sztuką interpretacji różnych przejawów aktywności ludzkiej, szczególnie w obszarze kulturowym, idącą w kierunku odkrywania ich dogłębnego sensu i usytuowania ich w szerokim kontekście historycznym, społecznym czy filozoficznym. Ważniejsze założenia hermeneutyki są następujące:

- 1) akt interpretacji zmierza do odsłonięcia zakrytych znaczeń, których nie da się uchwycić wyłącznie w zewnętrznej warstwie tego, co interpretowane
- 2) podmiot i przedmiot interpretacji warunkują siebie nawzajem, tzn. dzieło czy badany problem już z góry determinują sposób, w jaki będą postrzegane, a odkrycie ich sensu jest też rozpoznaniem własnej postawy interpretującego wobec nich
- 3) hermeneutyka nie jest jednoznacznie powiązana z jakąś metodologią, określa ją

konkretna sytuacja interpretacyjna, tzn. charakter dzieła, możliwości interpretatora, kontekst historyczno-kulturowy itd.

Mircea Eliade twierdzi, że hermeneutyka jest bogactwem sensu, znaczeń zjawisk, idei. Hermeneutyka powinna prowadzić do odkrywania coraz głębszych znaczeń. W ten sposób jest ona twórcza dla samego hermeneutyka. Wysiłek odczytywania wzbogaca w szczególny sposób badacza. Jak twierdzi Eliade hermeneutyka odsłania wartości, które nie są oczywiste na poziomie doświadczenia bezpośredniego. Praca hermeneutyka odkrywa zasłonięte znaczenie symboli i ich przeznaczenie.[98]

Problemem badawczym podjętym przez nas w analizie obydwu dzieł architektury jest wykazanie, że autorzy budowli odnoszą się w swoich pracach do estetyki światła w warstwie treści i formy. O ile w obu obiektach światło jest głównym bohaterem, to w dziele Libeskinda skąpo dawkowane dominuje jako niedosyt, jest ono (używając metafory) swego rodzaju reprezentacją filozofii mroku w architekturze. Z kolei budowla Foster'a jest jakimś odniesieniem do idei światła pojmowanego na sposób oświeceniowy, jako światło rozumu.

W budowli stworzonej przez Normana Foster'a odnajdujemy wyraźne odniesienia do filozoficznej treści wyrażonej przez Platona w jego *Jaskini* jako alegorii procesu poznania. Jak się wydaje są tam również obecne poglądy greckiego filozofa na politykę. Jak pisze Platon, wychodzenie pod górę i oglądanie tego, co jest tam wyżej można przedstawić jako wznoszenie się duszy do świata myśli: „...na szczycie świata myśli świeci idea *Dobra* i bardzo trudno ją dojrzeć, ale kto ją dojrzy, ten wymiarkuje, że ona jest dla wszystkiego przyczyną wszystkiego, co słuszne i

piękne, że w świecie widzialnym pochodzi od niej światło i jego pan, a w świecie myśli ona panuje i rodzi prawdę i rozum, i że musi ją dojrzeć ten, który ma postępować rozumnie w życiu prywatnym lub publicznym.” [99]

Zachwyty nad światłem jest typowo średniowieczną spontaniczną reakcją, która dopiero w późniejszych czasach przekształci się w zainteresowanie naukowe i utworzy system spekulacji metafizycznych (mimo, iż od samego początku światło w tekstach mistyków i neoplatoników pojawiało się jako metafora rzeczywistości duchowej).[100] Mistycy i filozofowie zachwycają się świetlistością w ogóle i światłem słonecznym. Kościół gotycki jest zbudowany tak, aby umożliwić światłu przeniknięcie konstrukcji; i to właśnie ta cudowna i nieprzerwana jasność zachwyca opata Sugera z St-Denis (współinicjator budowy gotyckich katedr), który mówi o swoim kościele:

Aula micat medio clarificato suo.

Claret enim claris quod clare concopulatur;

Et quod perfundit lux nova, claret opus

nobile.

„ Kościół jaśnieje, w środku swym rozjaśniony.

Jasne jest bowiem, co jasno z jasnym się łączy,

I dzieło jaśnieje szlachetne, gdy nowe przenika je

światło...” [101]

Człowiek średniowiecza wykazywał skłonność do wyobrażania boskości w języku odnoszącym się do światła i dostrzegania w nim archetypu metafory rzeczywistości duchowej.[102]

Idea Boga jako światła wywodzi się z dawnych tradycji. Poczynając od semickiego Baala, egipskiego Ra, irańskiego Ahura Mazdy, którzy byli personifikacjami słońca lub dobroczynnego działania światła, aż do Dobra platońskiego słońca (idei). Poprzez wątek neoplatoński (w szczególności Proklosa) wyobrażenia te weszły do tradycji chrześcijańskiej u Augustyna i u Pseudo-Dionizego Areopagity, który wielbi Boga jako światło, ogień, świetlistą fontannę. W całej późniejszej scholastyce zaznaczył się także wpływ panteizmu arabskiego, który przeniósł wizję świetlistych istot, ekstazy piękna i blasku.[103]

5.1. Hermeneutyka architektury Muzeum Żydowskiego w Berlinie Daniela Libeskinda

Tak więc czas przeszły nigdy nie jest całkowicie przeszłym, dokonanym i zamkniętym, zawsze kryje się w nim czas przyszły i nieznanne, które budzi w nas lęk.[104]

Antoni Kępiński

Koncepcję budowli zaprojektowanej przez Daniela Libeskinda możemy próbować rozszyfrować poprzez cztery warstwy. Widzowi nie przygotowanemu, nieznanemu źródeł inspiracji artystycznych i ideowych architekta trudno jest doświadczyć w pełni przesłania, jakie niesie to wybitne dzieło sztuki architektonicznej, muzeum-pomnik.

Pierwszą warstwę stanowi fizyczne wpisanie budynku w otoczenie, w określoną przestrzeń geograficzną. Intencją architekta było stworzenie zapisu obecności Żydów w Berlinie. Ich Obecność i Nieobecność w konkretnym czasie i miejscu wpisana jest w kontekst Istnienia i Nieistnienia, tajemnicy „bycia-w-świecie” jak mówi Martin Heidegger w *Byciu i czasie*. [105] Wydaje się, kontemplując treść dzieła Libeskinda, że chce on niejako powiedzieć, że nieistnienie jest oddaleniem

obecności. Nawiązuje do wkładu niemieckich Żydów w kulturę, naukę i gospodarkę Niemiec. Wyznaczył geograficzne linie łączące domy Kleista, Heinego, Hoffmanna, Einsteina. Linie te utworzyły obraz stylizowanej gwiazdy Dawida. Miejsce wyznaczone przez artystę jest geometrycznym sytuowaniem budowli „pomiędzy liniami”, z których jedna, wyrażająca pustkę (nicość) jest łamana na odcinki, a druga również łamana na odcinki wyrażając nieskończoność tworzy bryłę budynku. Owa pustka ma mówić o bezgranicznej nieobecności. Konstruując ów układ linii wyznacza artysta trzy nieprzecinające się drogi w świecie podziemnej wędrówki dla zwiedzającego obiekt, raczej „turysty-pielgrzyma” aniżeli banalnego ciekawskiego. Jedna z tych dróg kieruje nasze kroki w stronę ekspozycji ukazującej historyczną obecność w mieście niemieckich Żydów. Druga z kolei wyprowadza nas do symbolicznego „Ogrodu Wygnań i Emigracji” . Trzecia droga prowadzi do tzw. „Wieży Holocaustu”. Dla tej drogi trudno jest znaleźć odpowiednie słowa. Pustka, droga w nieobecność? Gdzieś blisko sytuują się słowa Martina Heidegera o byciu ku kresowi jako pewnemu śmierci inaczej, niż chciałoby się ją ująć w czysto teoretycznej refleksji. To inaczej jest jakąś przesłoną bycia nie odważającego się na przejrzystość. Taki stan Heideger określa jako „trwożenie”. W tym kontekście nieobecność, pustkę trzeba pojmować jako możliwość najbardziej własną, bezwzględną, nieprześcignioną, pewną.[106] Jak mówi Heideger śmierć jako coś możliwego nie jest czymś obecnym, lecz jest możliwością bycia jestestwa. Drogi, które ukazuje Libeskind rozmyślając o nieobecności osłabiają ją przez wyrachowaną wolę dysponowania nią. Heideger mówi, że jestestwo tylko wtedy może być właściwie sobą, gdy samo z siebie sobie to umożliwi. Droga w bezwzględną możliwość wpędza

podmiot w możliwość podjęcia z samego siebie najbardziej własnego bycia na podstawie siebie samego. Bycie ku własnej, bezwzględnej możliwości pozwala jestestwu zrozumieć, że jako ostateczna możliwość egzystencji stoi przed nim porzucenie samego siebie.[107] Czytanie Libeskinda Heidegerem jest być może ryzykowne lecz czy w ogóle można nauczyć się czytać Obecność i Nieobecność Narodu Wybranego? Tę Nieobecność czytamy dzisiaj niejako dotykając jej alfabetem Braille'a.

Jak twierdzi J.K. Lenartowicz prekursorem niedostępnej pustki symbolizującej nieobecność jest Claude-Nicolas Ledoux, który w swoim projekcie podziemnego cmentarza w Chaux wprowadził kulistą, oświetloną z góry przestrzeń, na którą otwierają się podziemne galerie katakumb.

Drugą warstwę stanowi odniesienie się w tworzywie architektonicznym twórcy budowli (dostępnym percepcji i procesowi poznania zmysłem wzroku) do tworzywa muzycznego (dostępnego z kolei zmysłem słuchu), a konkretnie do twórczości muzycznej Arnolda Schonberga i jego opery *Mojżesz i Aaron*.

Trzecią warstwę stanowi lista nazwisk Żydów deportowanych z Berlina. W wyniku połączenia wyznaczonych punktami na planie miasta adresów tych osób architekt otrzymał wiązkę zbiegających się linii. Wśród tych linii twórca odkrył obraz gwiazdy Dawida. Zabieg rozciągnięcia pierwotnej formy figury geometrycznej gwiazdy w formę linii łamanej pozwolił nadać rzeczywisty kształt budynkowi muzeum.

Czwartą warstwę stanowi odniesienie do utworu literackiego pt. *Ulica jednokierunkowa* Waltera Benjamina.

W berlińskim muzeum doświadczamy oddziaływania przestrzeni na zmysły widza jako zaprogramowanego elementu narracji niezależnego od prezentowanej ekspozycji muzealnej. Doświadczamy nie tyle samego eksponatu muzealnego, co oddziaływania budynku. Ten sposób doświadczania prowokowany jest przez specyficzny, narzucony przez architekta sposób percepcji „doświadczanego”. Architekt wyzwała się z panowania osi budowli, symetrii, równowagi brył, i co wyjątkowe pozbawia budynek tradycyjnie pojętego wejścia, które jest niejako ukryte niczym w piramidach. W obiekcie zacierają się granice kondygnacji, brak w nim tradycyjnie pojętych okien widokowych. Szczeliny w stalowym pancerzu budynku, blizny, żłobienia, rozdarcia metalowej powłoki to jawi nam się, gdy nasz wzrok usiłuje odnaleźć otwory okienne.

Zwiedzający ten obiekt człowiek doznaje rozterki próbując interpretować ją za pomocą szeregu metafor, gubi klasyczne drogowskazy wyznaczające kierunek scenicznej narracji.

Daniel Libeskind podpowiada tak zagubionemu widzowi, że wbrew pozorom budowle nie należą do świata przedmiotów martwych. Żyją, oddychają, są jak ludzie. Mają oblicza zewnętrzne i wnętrza. Mają ciała i dusze.[108] Jesteśmy w ich obecności. Libeskind dokonuje czegoś na kształt aktu personifikacji budynku. Ze świata przedmiotów poznania przenosi go do świata podmiotów poznania. Spotkanie z nim jest spotkaniem Ja-Ty.

Prawdopodobnie jednym z duchowych ojców projektu Libeskinda jest francuski architekt Etienne-Louis Boullée (1728-1799). Zbudował on niewiele ale jego publiczne wystąpienia w Akademii Królewskiej wpłynęły niewątpliwie na rozwój

architektury wizjonerskiej. Jego idee architektoniczne zmierzały do powstania obiektów-monumentów o „majestatycznej szlachetności”. Najczęściej projektował budowle gigantyczne, trudne do realizacji nawet dzisiaj. Kulę uznał za formę doskonałą, ze względu na to, że żadne zabiegi perspektywiczne nie są w stanie zdeformować jej kształtu. Z tego powodu grobowiec Izaka Newtona postrzegaliśmy jako gigantyczną pustą kulę wyobrażająca wszechświat. „O, Newtonie! wykrzyknął powziąłem idee obleczenia Ciebie Tobą samym”. Oprócz umieszczonego na dnie sarkofagu na pośmiertne szczątki wielkiego myśliciela, wewnątrz nie jest niczym wypełnione, lecz w górnej połowie sfery Boullé planował zrobić niezliczoną ilość otworów, które jako świetliste punkty miały tworzyć iluzję gwiazd. Newton wprowadził obok pojęcia przestrzeni względnej, znanej z doświadczenia, pojęcie *przestrzeni absolutnej* i *czasu absolutnego*, uważając że przestrzeń ta nie posiada własności materialnych sądził, że jest ona natury duchowej. Głosząc istnienie przestrzeni absolutnej ze swoich rozważań wyciągał wnioski teologiczne i metafizyczne.[109] Odnosząc dzieło Libeskinda do Newtonowskiego pojęcia przestrzeni absolutnej możemy powiedzieć, że doświadczenie przestrzeni skończonej jest w berlińskim muzeum przekraczaniem progu do przestrzeni nieskończonej. Z pomocą języka architektury twórca usiłuje paradoksalnie wyrazić niewyraźne. Podobny problem ukazuje Arnold Schonberg w operze „Mojżesz i Aron”, na którą powołuje się Libeskind. W tym sensie praca Libeskinda wpisuje się w kontekst myślenia zarówno Newtona jak i Boullé'a. U Libeskinda mamy do czynienia z podjęciem próby budowania na nowy sposób pojęcia przestrzeni za pomocą metody hermeneutycznej. Szuka on głębszych znaczeń pojęcia przestrzeni. W tym sensie jest

architektem filozofującym.

Projekty Boullé'a były na swój sposób utopijne. Nie zostały zrealizowane. Prawie zapomniany w XIX stuleciu Boullé, on i jego pobratymcy zostali na powrót odkryci na początku XX wieku, gdy architekci znów odważyli się myśleć o tym, co jest nie do pomyślenia.[110] Wynalezienie betonu strunowego pozwoliło wielu twórcom na realizację niezwykle odważnych formalnie projektów. Budynki Boullé'a niezwykle w formie wyraźnie odnosiły się do treści symbolicznych.

Prawdopodobne związki Libeskinda z powyższymi korzeniami wskazują na preferencje architekta dla tego, co możemy odkryć jako filozoficzną **ideę przemiany człowieka poprzez przeżycie przestrzenne**. [111] Architekci tego nurtu określani są przez historyków mianem symbolistów kultowych. Tworzą budowle, miejsca dla *sacrum* dowolnych kultów, tzw. fantazje świątynne – obudowy dla niewyraźnych symbolicznych duchowych treści itp. Najczęściej tego rodzaju monumenty dedykowane są pojedynczym osobom, stanowią wyraz czci dla jednostki wybitnej. Mają one stać się celem współczesnych pielgrzymek. W ten sposób powstały sanktuaria Napoleona we Francji i wiele podobnych budowli, ze współczesnych wymieniając mauzoleum Lenina w Moskwie.

Jak twierdzi Hans H. Hofstatter, od przełomu wieków gmachy teatralne i sale koncertowe traktuje się jako estetyczne pomieszczenia kultowe, kontynuując idee estetycznego kościoła. Do tego nurtu możemy prawdopodobnie zaliczyć także muzea, w tym obiekt zaprojektowany przez Daniela Libeskinda w Berlinie. Libeskind nie ukrywa odniesień do judaizmu. W licznych wypowiedziach publicznych wskazuje na operę *Mojżesz i Aron* Schoenberga jako na materiał bliski mu treściowo i

formalnie (dodekafonia) w czasie prac projektowych.

5.2. Diagnoza i formułowanie problemu badawczego

Dzieło architektury kryje w sobie bogate możliwości odczytywania jego treści. Wydaje się, iż kierunek interpretacji, jej sens zależy od modelu teoretycznego przyjętego przez interpretatora. Zależy od przyjęcia swoistej strategii interpretacyjnej. W tym kontekście należy zwrócić uwagę na dwa terminy: odkrywanie i budowanie sensu, ponieważ ich użycie staje się wyznacznikiem przyjęcia określonej postawy metodologicznej (Ewa Jaskółowa 2007). Dodatkowo proces interpretacji architektury komplikuje rozgraniczenie jej zwykłych odbiorców, jakimi są np. turyści od krytyków, stosunkowo dobrze przygotowanych teoretycznie do czytania dzieł architektury (Piotr Winskowski, Estetyka i Krytyka, 2(3)2002). Jeżeli w naszej interpretacji wyjdziemy od założeń strukturalizmu to staniemy się odkrywcami sensu budowli, który to sens potencjalnie w tym dziele istnieje. Jeżeli z kolei fundamentem naszej interpretacji uczynimy metodologię poststrukturalne, to akceptować będziemy nieistnienie danego sensu na rzecz sensu nadawanego budowli przez nas - widzów. W związku z tym nie odkrywamy czegoś, co jest obiektywnie w dziele architektury, lecz subiektywnie tworzymy jego nową treść.

5.3. Konstruowanie modelu interpretacyjnego

...należy odróżnić sprawy zmysłów od sprawy myślenia.

Filozof John Dewey

John Dewey mówi, że w procesie twórczym myśli i wyobrażenia nie mogą błędzić bez celu, lecz muszą zostać zorganizowane i wcielone w przedmiot, i podobnie ten, kto doświadcza dzieła sztuki, zagubi się w nic nie znaczących rojeniach,

jeśli nie wiąże jawiących się obrazów oraz swych uczuć z przedmiotem, i to w sensie ścisłego zespolenia z samą treścią przedmiotu. Podejmując się analizy dzieł architektury mamy świadomość tego, co powiedział kiedyś Dewey i także tego, iż należałoby dokonać jakiejś selekcji modeli zaczerpniętych z tygla współczesnych teorii interpretacji. Wśród takich modeli interpretacji jak: strukturalistyczny, intertekstualny, dekonstrukcyjny, mitologiczny, hermeneutyczny i psychologiczny dwa ostatnie wydają się najbliższe autorowi niniejszego opracowania a także najbardziej adekwatne w stosunku do dwóch obecnie badanych dzieł. Na obecnym etapie naszych badań wychodzimy z założenia, iż trudno byłoby zbudować jakiś jeden uniwersalny model interpretacji dzieł architektury. Wydaje się, że należy raczej wybrać metodę szukania pomysłu na czytanie jednostkowego dzieła.

Konsekwencją przyjętych założeń jest stwierdzenie, że model hermeneutyczny pozwala na dopowiadanie treści przez badacza (filozofia, symbole, idee i wartości). Z kolei model psychologiczny ukazuje najbardziej ludzkie przejawy natury procesu poznawania, tego co niesie sobą dzieło (empatia, lęk, projekcja); procesu pojmowanego przez nas jako uczestnictwo w *doświadczeniu nadestetycznym*. Odwołujemy się tutaj krytycznie do Deweyowskiej koncepcji doświadczenia estetycznego. Wprowadzone przez nas pojęcie *doświadczenia nadestetycznego* wydaje się trafniej oddawać nasze intencje. Zasadność wyboru modelu psychologicznego potwierdzają słowa Umberto Eco mówiącego o tym, że wypowiedź architektoniczna jest wypowiedzią psychologiczną. Łagodną przemocą zostajemy skłonieni do posłuszeństwa wobec wskazówek architekta mówi włoski myśliciel.[112]

Anna Pilch przedstawia interesującą procedurę-konstrukcję interpretacyjną stosowaną przez nią w badaniach literackich, składającą się z następujących faz interpretacji: faza przedrozumienia, faza rozumienia, faza odczytywania sensu i znaczenia, faza odczytywania warstwy symbolicznej i metaforycznej, odczytywanie strategii formalnej autora, rozpoznanie typu wyobraźni autora dzieła. Wydaje się, iż podobną procedurę możemy zastosować do dowolnie wybranej koncepcji interpretacyjnej podczas analizowania każdego dzieła architektury.[113]

Obserwując dzieło Libeskinda dostrzegamy u tego architekta myślenie za pomocą szeregu metafor: maszyny, organizmu (animalizacja), kultury (teatr), systemu politycznego, narzędzia dominacji. Nie jest to architektura antropocentryczna. Budynek jest intelektualna i emocjonalna pułapką. Wchodzimy do pięknego barokowego budynku a wpadamy do wnętrza ...

Zwiedzający czuje się jak pasażer przeniesiony do ładowni jakiegoś potężnego okrętu pozbawionego trapu, wejścia i zejścia z tej masy przytłaczającego żelastwa. Znalazłszy się wewnątrz, połknięty przez owego poranionego stalowego potwora podróżnik wędruje wnętrznościami raz po raz niemalże miotany konwulsjami ni to pancernego wraku ni to gigantycznego ziemnego robaka. Idąc mrocznymi korytarzami jelitami zatrwożony wędrowiec panicznie usiłuje odnaleźć drogę ku światłu zapadając się coraz głębiej w lęk, jako dojmujące doznanie. Nasuwają się uczestnikowi owej podróży słowa Fryderyka Nietzschego: „Przeszliśmy drogę od robaka do człowieka i wiele jest jeszcze w nas z robaka.” Widz - podróżnik czuje się jak robak nadziany na hak połknięty przez wielką rybę, która z kolei nieubłaganie ciągnięta jest przez napiętą jak struna, rozświetloną żyłkę

nawijaną spiralnym ruchem wokół bębna kołowrotka znajdującego się we władzy stojącego ponad tym wszystkim beznamiętnego łapacza.

Do wachlarza świadomych zabiegów architekta należą: korekty perspektywy, manipulacje światłem i jego brakiem, zmiany wysokości wnętrza, odchylenia od pionu i poziomu, zmiany w natężeniu i chromatyce akustyki, operowanie innymi poza prostymi, mocno ciasnymi kątami. Wędrowiec jest niczym we wnętrzu ciasnej gwiazdy, której ramiona korytarze kończą się ciasnym obezwładniającym klinem, z którego nie ma ucieczki.

Dzieło Daniela Libeskinda wykracza poza tradycyjnie pojmowane funkcje architektury, wydaje się, że wykracza ponad sferę estetyczną. Architekt prowokuje do rewizji poglądów dotyczących klasycznie pojmowanej idei muzeum jako miejsca, w którym szukamy piękna. Mówienie o klasycznej estetyce w obliczu propozycji Libeskinda staje się banalne. Jest mu niewątpliwie bliskie myślenie filozoficzne, etyczne oraz psychologiczne. Budowla jest również jakąś formą budowania struktury narracyjnej. Potwierdzenie powyższej tezy możemy odnaleźć wśród licznych wypowiedzi publicznych oraz wśród materiałów opublikowanych np. w książce pt. *Breaking Ground. Adventures In Life and Architecture*. W tych materiałach możemy szukać wskazówek pomocnych w odczytaniu treści dzieła architektury, jakim jest Muzeum Żydowskie w Berlinie. Tego rodzaju drogowskazy mogą być dopowiedzeniem tego, co „mówi” nam sama architektura. Mogą one stanowić obraz przemyśleń filozoficznych, etycznych czy estetycznych twórcy. Bez wątplenia samo dzieło, podlegające skrajnie różnym ocenom i interpretacjom, jest w stanie obronić się jako wykładnia filozofii, estetyki Libeskinda. Architektura tego twórcy i na swój

sposób myśliciela, w tym co robi on jako artysta, staje się formą uprawiania refleksji filozoficznej.

Jednym z celów naszych rozważań jest zrekonstruowanie fundamentów estetyki amerykańskiego architekta pochodzenia żydowskiego, który urodził się i wychował w Polsce. Wielokulturowy i wielonarodowy wątek obecny w życiowej drodze architekta stanowi o bogactwie jego osobowości artystycznej.

Wydaje się, iż jako filozofujący architekt Libeskind buduje swoją estetykę poruszając się w obszarze pojęcia, którym jest *przeżycie estetyczne*, mające długą tradycję w historii filozofii. W naszym opracowaniu to, co proponuje architekt nazwiemy *doświadczeniem nad estetycznym* (por. z terminem *nadrealizm*).

5.4. Filozoficzne treści doświadczenia nadestetycznego, którego Libeskind jest narratorem

Dla mnie w architekturze chodzi o to, żeby dać ludziom fizyczne wręcz doświadczenie, przeżycie.

Architekt Peter Eisenman

To, co Daniel Libeskind proponuje widzom zwiedzającym muzeum, z punktu widzenia filozofii, dotyczy warstwy poznawczej. Epistemologiczny charakter doświadczenia estetycznego koncentruje się w tym przypadku na poznaniu poprzez wczuwanie się. Architekt buduje za pomocą środków architektonicznych dramaturgię wyzwalającą bardzo silne emocje. Działa na zmysły ale także na intelekt. Doznania zmysłowe w pierwszym momencie wkraczania w owo doświadczenie estetyczne jest przedrefleksyjne. Według proponowanego przez nas modelu jest to faza przedrozumienia. Kolejne etapy wstępowania na drodze doświadczenia estetycznego zakładają jakiś rodzaj przygotowania widza do podjęcia refleksji nad ideami

zawartymi w dziele. Plotyn sądził, że dostrzec piękno zdoła jedynie ten, kto ma je w sobie. „Nigdy nie ujrzy słońca oko, które nie stało się słoneczne. I żadna dusza nie widzi piękna, jeśli sama nie stała się piękna.” Warunek głębokiego wkroczenia w przeżycie estetyczne widział Plotyn, jak o tym pisze Władysław Tatarkiewicz, w dysponowaniu nie jedynie zmysłem artystycznym, ale co chyba najważniejsze, w kwalifikacjach moralnych, w zdolności do poważnej refleksji.[114] W jednej z sal muzeum na podłodze ułożono luzem ogromną ilość metalowych krążków wielkości mniejszych i większych talerzy. W krążkach tych prześwitują na wylot kształty oczu i ust ludzkich. Jest to jakieś odległe odniesienie do monet z wizerunkiem ważnych osobistości. Wydaje się jednak, że możemy w tych wizerunkach odkryć inspiracje teatrem greckim. W nim to bowiem aktor przywdziewał maskę-personę na twarz, wyrażając określony stan psychiczny. Niezwykle interesująco interpretuje psychologicznie pojęcie persony Carl Gustaw Jung, który jest zdania, że za jej pomocą (maski) człowiek nawiązuje kontakt ze światem zewnętrznym. W przestrzeni zbudowanej przez Libeskinda widz-aktor rozgrywający dramat doświadczenia estetycznego zmuszony jest w jakiś sposób rozegrać siebie-osobę w kontekście rekwizytu-przedmiotu, jakim jest ów nagromadzony stos zaklętych w metalowe oblicza ludzkich indywidualnych dramatów. Widz wkracza więc w ten obszar i każdy jego krok wydaje metaliczny, tępy głuchy dźwięk niby to duszy dzwonu uderzającego o czaszę. Lecz ten niby-dzwon nie oddycha, wydaje ciężki jęk. Wiele osób zwiedzających nie bardzo wie, jak się zachować w tej niezwykle prowokującej sytuacji, czy milcząco stanąć, czy kroczyć depcząc dosłownie i w przenośni (profanując) ludzkie oblicza. Jedni odchodzą wzruszając ramionami, ale nie

decydując się iść dalej. Inni stąpają delikatnie niczym po kruchym lodzie, pod którym zatopiony jest bezmiar mroku. Jeszcze inni biorą do rąk krążki i patrzą poprzez wydrążone w nich oczodoły na świat po tej drugiej stronie. Dotykając tych metalowych masek czy też stąpając po nich obutymi stopami widz uruchamia w jakiś sposób pokłady swojej wrażliwości etycznej zadając sobie pytanie o to (jednocześnie odpowiadając na nie), kim jestem, kim jest drugi? Niektórzy widzowie postrzegają te rozrzucone krążki w kontekście rozsypanych hostii, a sam budynek jak ogromne tabernakulum. Sacrum i profanum.

Analizując dzieło Libeskinda, jakim jest Muzeum Żydowskie w Berlinie, odnosimy wrażenie, że wkraczamy w obszar hermeneutyki transcendentalnej. Zbigniew Sareło opisuje taki stan za pomocą określenia *samoudzielanie się Tajemnicy* czy też *transcendentalne pociągnięcie człowieka „ku czemuś”*. [115]

Dla Daniela Libeskinda zaprojektowany gmach nie jest zwykłym budynkiem, musimy mieć tego głęboką świadomość. Czym zatem on jest? Jako muzeum jest miejscem empatii wczuwania się, narzędziem transferu czasu. Jak mówi sam twórca „Posługując się koncepcją linii i ognia stworzyłem więź z historycznymi wydarzeniami”. Daniel Libeskind zaproponował nowy sposób zwiedzania muzeum. Budynek nie jest pasywny, kieruje nami, zmusza do myślenia i odniesienia się do historii. Architekt jest narratorem prowadzącym widza w jego drodze poznania poprzez doświadczenie przeżycia estetycznego. Narracyjne konstruowanie rzeczywistości jest ważną stroną doświadczenia hermeneutycznego. [116]

„Bardzo długo projektowałem przestrzeń pozbawioną światła, pogrążoną w

całkowitej ciemności. Nie chciałem wprowadzać tu oświelenia, uważając, że zakończenie tej historii spowija mrok. Potem natrafiłem na wspomnienia kobiety, która przeżyła holocaust. Jechała pociągiem do obozu koncentracyjnego. Przez szczelinę w ścianie wagonu zobaczyła białą smugę światła. Postanowiła trzymać się tego promyka nadziei i dzięki temu przeżyła. Wykorzystałem to zaznaczając ostrą linię. Smuga światła niczym nóż godzi zwiedzającego prosto w serce.”

Powstaje więc niezwyklej doniosłości pytanie, jak człowiek zdobywa doświadczenie sensu życia, w oparciu o które może kształtować swe postawy. Antropologia K. Rahnera wskazuje na doświadczenie transcendentalne jako na rzeczywistość, do której należy się odwoływać w formacji moralnej. Dawany w nim wgląd w sferę transcendentalną przynosi zarazem poczucie sensu życia i motywację do jego realizacji.

Obydwa budynki wchodzące w skład kompleksu Muzeum Żydowskiego w swoich rzutach z góry uwidoczniają przyjęcie przez architekta koncepcji harmonii poprzez kontrast. Formy prowadzą z sobą dialog. Budynek barokowy rozrysowany jest wyłącznie na kształcie linii pionowych i poziomych, łamanych za pomocą kątów prostych. Przypomina on swoim kształtem podkowę. Nowy budynek rozrysowany jest za pomocą linii zygzakowatej, łamanej kątami ostrymi i rozwartymi. W koncepcji zaprojektowanego kompleksu muzealnego odnajdujemy ślady inspiracji lekturą publikacji awangardowego twórcy, rosyjskiego emigranta, Wasyla Kandyńskiego autora książek pt. *O elemencie duchowym w sztuce* oraz *Punkt linia a płaszczyzna*. Publikacje te ukazały się w Bibliotece Bauhausu w 1926 roku pod redakcją Waltera Gropiusa i Laszlo Moholly-Nagya. W pierwszej z tych książek odnajdujemy

znamienny fragment, który może wskazywać na niego jako jedno ze źródeł inspiracji Libeskinda. Brzmi on następująco: „Zapada coraz głębsza i ciemniejsza noc duchowa. Ludzie z przerażeniem widzą wokół siebie stale gęstniejący mrok. Bezsilni, udrczeni przez zwątpienie i strach, od tej stopniowo ogarniającej ich ciemności woła nagły i gwałtowny upadek w czarną otchłań.”[117]

Zdaniem Kandyńskiego kął prosty ma najbardziej obiektywną formę, jest w swym wyrazie najchłodniejszy. Natomiast największe napięcia odnajdujemy w kącie ostrym. Jest on zatem najgorętszy.[118]

Jak pisze W. Kandyński dzieło sztuki odzwierciedla się na powierzchni świadomości. Sytuuje się na zewnątrz nas, a jego obraz ulatnia się bez śladu wraz z ustaniem działania. [...] zjawia się przejrzysta, lecz twarda i nieprzenikniona niby-szyba uniemożliwiająca nawiązanie bezpośredniego, wewnętrznego kontaktu. Jednakże istnieje również możliwość penetracji *w głąb* dzieła sztuki, przeżywania jego wewnętrznego pulsowania aktywnie i wszystkimi zmysłami.[119] Zdaniem Kandyńskiego dzieło sztuki jest bramą do transcendencji.

Projekty Daniela Libeskinda opracowywane na przestrzeni blisko dwudziestu lat przed podjęciem projektowania muzeum wyglądają jakby żywcem wzięte z książki Kandyńskiego, przypominają awangardowe grafiki pełne abstrakcyjnych linii wzajemnie nachodzących na siebie i krzyżujących się. Światło jakim operuje Libeskind przypomina świecenie linii neonów (zejście schodami w pierwszym budynku i poręcze świecące niczym neony).

5.5. Rytm dnia i nocy interpretacja psychologiczna

Historia nie jest trwającym stale egzaminem uwiecznionym dyplomem życia wiecznego, lecz sama stanowi żywiol, w którym toczy się życie ducha.

Filozof Emanuel Levinas

Jedną z kluczowych psychologicznych treści naddanych drogi zwiedzającego, kroczącego w kierunku „Wieży Holocaustu” wydaje się być lęk. Bojaźń i drzenie, posługując się słowami duńskiego filozofa Kierkegaarda. Bruno Bettelheim, jeden z najwybitniejszych współczesnych psychologów, więzień obozów koncentracyjnych w Dachau i Buchenwaldzie, twierdzi, że jeżeli ktoś chce w pełni poznać cudzy stan psychiczny musi być zdolny do znacznej empatii wobec drugiego człowieka, kontrolowanej przez krytyczny osąd.[120] Empatia jest zdolnością odczuwania stanów psychicznych, szczególnie emocjonalnych, innych osób, przyjęcie ich sposobu myślenia, postrzegania rzeczywistości z ich perspektywy poznawczej. Empatia należy niewątpliwie do obszaru inteligencji emocjonalnej. To, co proponuje Libeskind w berlińskim muzeum jest próbą „zaproszenia” widza do współodczuwania nieobecności w rytmie ciemności i światła, doświadczenia przez zwiedzającego nocy i dnia ludzkiego losu. Wybitny polski psychiatra Antoni Kępiński w swojej książce pt. *Melancholia* zastanawia się nad tym, czym jest ciemność. Jego zdaniem z biologicznego punktu widzenia ciemność jest antytezą życia. Życie wiąże się ze Słońcem. Jest ono źródłem energii i warunkiem aktywności życiowej. W psychice ludzkiej, zdaniem Kępińskiego, rytm dnia i nocy nie wiąże się tylko z zasadniczym rytmem biologicznego czuwania i snu, lecz także z innym stosunkiem do rzeczywistości. W świetle słonecznym rzeczywistość jest jasna, racjonalna, związki z nią udaje się kształtować w logiczne struktury. W nocy staje się ona ciemna,

budzi nieraz grozę, pustkę ciemności zapełniają przeróżne twory własnej wyobraźni i uczuć. Z psychoanalitycznego punktu widzenia noc jest domeną nieświadomego, a dzień świadomego. Człowiek, który nie widzi przed sobą przyszłości upada, twierdzi Viktor E. Frankl.[121] Kępiński mówi, że najtrafniej oba stosunki do rzeczywistości określił Fryderyk Nietzsche, mówiąc o dwóch nurtach w kulturze: apollońskim i dionizyjskim.[122]

Lęk jest istotną składową każdego zespołu depresyjnego. W głębszych depresjach jego charakter jest psychotyczny, ma w sobie elementy podświadome ciemnej przestrzeni nocy.[123] Lęk zmusza ustrój do wycofania się z kontaktu z otoczeniem, do przerywania dotychczasowego procesu interakcji.. Są to w zasadzie sygnały ucieczki. Lęk jest sygnałem powstającym jako efekt działania siły kierującej ustrój w stronę wycofania się z kontaktu z otoczeniem, zacieśnienia swej „czasoprzestrzeni”. Człowiek w stanie lęku depresyjnego wykazuje silne obniżenie nastroju.[124] Lęk może być decydującym czynnikiem w naszym życiu, chociaż nie będziemy świadomi tego faktu. Wydaje się, że robimy wszystko, aby uciec od lęku czy od jego odczuwania. Silny lęk jest jednym z najbardziej przykrych uczuć, jakich można doznawać. Pacjenci mający za sobą intensywny atak lęku mówią, że woleliby umrzeć niż przeżyć coś takiego jeszcze raz. Pewne elementy zawarte w uczuciu lęku mogą być dla jednostki szczególnie trudne do zniesienia. Jednym z nich jest bezradność.[125] Biorąc pod uwagę powyższe stwierdzenia widzimy przed jak trudnym zadaniem stanął Daniel Libeskind proponując nowatorską formułę muzeum. Miarą jego artystycznego sukcesu, jeśli można tak powiedzieć w kontekście poruszanych treści, jest liczba około miliona zwiedzających pusty (bez eksponatów

muzealnych) obiekt przed jego oficjalnym otwarciem.

To, co Libeskind proponuje widzowi poprzez uczestnictwo w dramaturgii budowanej architektonicznymi środkami wyrazu ma wiele wspólnego z teatrem, w którym uczestnik przedstawienia jest jednocześnie widzem i aktorem, a także z psychodramą rozumianą jako technika terapeutyczna.

5.6. Ogród potrzebuje światła

My, ludzie, widzimy tylko wąski wycinek zjawiska określonego mianem światła.

Wiktor Zin

Jedna z dróg w muzeum prowadzi do ogrodu nazwanego „Ogrodem Wygnań i Emigracji”. Żeby do niego wejść trzeba opuścić gmach muzeum i znaleźć się w ziemnym zagłębieniu poniżej jego poziomu. Ogród tworzy 49 obelisków wysokich na kilka metrów i pogrupowanych w zespoły po siedem. Jest to odwołanie się do symbolicznego znaczenia dla Żydów liczby siedem. Bóg stworzył świat w sześć dni, a siódmego odpoczął. W tym dniu Żydzi obchodzą Szabat. Na szczycie obelisków znajdują się zagłębienia, w których zasadzono drzewka oliwne. Betonowe donice pnie odchylone są od pionu wraz posadzką o kilkanaście procent wywołując wrażenie poruszania się na pochyłym pokładzie. Błądźnik ludzkiego ucha szuka niejako równowagi. Taki stan budzi fizyczne doznanie lęku, który pogłębia poruszanie się w labiryncie słupów. Znajdujemy się w obecności wielkich betonowych form mających kształt ustawionych pionowo trumien. Osacza nas surowość ścian i cienie. Nad nami odnajdujemy niebo i śliczne delikatne oliwne gałązki wspinające się do słońca, symbol nadziei.

5.7. Reichstag Fostera - kryształowy pałac światła i rozumu

Wszystko polega na tym, by we właściwym czasie myślenie stało się bardziej myśleniem. Tak dzieje się wówczas, gdy myśl zamiast osiągać wyższy szczebel nasilenia zdana jest na zmianę rodowodu.[126]

Martin Heidegger

9 lipca 1884 roku rozpoczęto faktyczną budowę Reichstagu, parlamentu niemieckiego. Po licznych perypetiach autorem realizowanego projektu został Paul Wallot, mieszkaniec Frankfurtu. Autor pragnął, aby ta reprezentacyjna budowla państwowa była kompozycją klasycznych stylów w połączeniu z narodowym stylem niemieckim, jak pisze Joanna Jabłońska. Budowla o wymiarach 137 m na 103 m nakryta została czterema wieżami oraz charakterystyczna kopułą. Zastosowano piaskowiec i granit jako podstawowe materiały oraz nowoczesną, jak na ówczesne czasy technologię pracy w szkłe i stali. Budowla niewątpliwie wyrażała pretensje do symbolu zjednoczonych Niemiec i potęgi cesarstwa Kaisera, którego władzę symbolizować miała kopuła. Takie były intencje autora projektu.

Jak twierdzi Adam Krzemiński, obiekt ten był świadkiem niezwykle burzliwych wydarzeń. Można na jego ścianach odkryć Ren i Wisłę, jako graniczne rzeki imperium cesarskiego, z drugiej strony Fosterowski lifting kopuły stał się dla berlińczyków symbolem przejrzystej i jasnej demokracji. Stał się próbą dokonania zabiegu odziania budowli reprezentującej władzę w symboliczne nowe szaty cesarza, parafrazując niejako Jana Christiana Andersena. Pozostaje pytaniem, czy ten „krawiecko PR-owski” zabieg powiódł się. Przesadna troska o publiczny wizerunek instytucji władzy ma zawsze jakiś wymiar działań o charakterze czysto propagandowym, w negatywnym znaczeniu terminu *propaganda*.

W 1918 roku w Reichstagu zakomunikowano o powstaniu dwóch republik, w 1920 w puczu Kappa zginęło na stopniach Reichstagu blisko 100 osób, w 1933 wybuchł w nim pożar. W okresie władzy nazistów budynek miał być zastąpiony gigantyczna Halą Ludową „godną” Germanii Świata. Podczas zdobywania Berlina przez wojska radzieckie pod koniec drugiej wojny światowej zdjęcie żołnierza radzieckiego zawieszającego na Reichstagu flagę Związku Radzieckiego było symbolem ostatecznego zwycięstwa na faszyzmem. Ronald Regan ubrany w kamizelkę kuloodporną z okna Reichstagu ogłosił, że mur berliński wkrótce zniknie. W 1971 roku artysta Christo zaproponował opakowanie Reichstagu, jako symboliczny akt twórczy, ale nie uzyskał zgody. Wydarzenie takie doszło do skutku dopiero w 1995 roku zmieniając całkowicie wymowę budowli. Wydarzenie obejrzało 5 milionów ludzi. Jak pisze Joanna Jabłońska to niezwykle wydarzenie artystyczne znalazło swoje dopełnienie w słowach niemieckiego parlamentarzysty Konrada Weissa, który powiedział: „Sztuka [...] uwalnia i poszerza nasze spojrzenie. [...] Odkrycie [...] pozwala na kontemplację najważniejszego. W liturgii katolickiej, podczas wielkiego Tygodnia, krzyż zostaje zakryty, by móc zostać odkryty w najważniejszym momencie wielkiego Piątku. W judaizmie, Tora zostaje owinięta, by przypomnieć jakie wartości zawiera. [...] W końcu opakowanie Reichstagu stanie się symbolem odrodzenia demokracji.”

Powyższe słowa Konrada Weissa dotyczące wartości, jakie niesie z sobą judaizm, brzmią niezwykle wymownie, gdy przypomnimy sobie słowa niemieckiego filozofa Artura Schopenhauera zapisane w książce pt. ”Metafizyka życia i śmierci”, urodzonego pod koniec XVIII wieku, twierdzącego, że „judaizm zajmuje ...

Najniższą pozycję wśród wierzeń ludów cywilizowanych...”[127] W tych wulgarnych i groźnie brzmiących słowach kultowej postaci panteonu niemieckiej kultury filozoficznej widzimy niewątpliwie antyjudajizm wyssany niemalże przez słomkę...

Jak mówił Konrad Weiss, opakowanie Reichstagu miało stać się symbolem odrodzenia demokracji. Realizacji idei demokracji w dziele architektury, jakim jest budynek Reichstagu w Berlinie, podjął się brytyjski architekt Norman Foster. Zwyciężył on w konkursie na lifting budowli w lipcu 1993 r. W budynku zastosowano „przejrzystość” jako dominującą zasadę estetyczną. Mnóstwo przeszkleń i prymat światła wydobywają tę budowlę dosłownie i w przenośni z mroku. Przeszklona winda wznosi pasażerów ponad mroczną historię, ku światłu teraźniejszości i świetlanej przyszłości. Na widzu ten spektakl robi wrażenie. Z tarasu usytuowanego na szczycie budowli zwiedzający mogą podglądać parlamentarzystów, patrząc im niejako „na ręce”. Adekwatne wydają się tutaj słowa H. W. Lissmana zamieszczone w „Scientific American” brzmiące następująco: „... każde zwierzę żyje w prywatnym, subiektywnym świecie, który jest niedostępny bezpośredniej obserwacji. Na świat ów składają się informacje komunikowane temu zwierzęciu przez otoczenie w formie przekazów wychwytywanych przez jego narządy zmysłowe.” Czy podglądani parlamentarzyści będą lepiej odgrywać swoją rolę od pracujących za zamkniętymi drzwiami? Jak wykazują badania socjologiczne i psychologiczne, sama obecność innych ludzi obok nas wystarczy, by zmienić zachowanie. Zasada *efektu publiczności* wyjaśnia, w jaki sposób praca jednostki zmienia się w zależności od tego, czy jednostka wie, że jest obserwowana przez innych. Ludzie obserwowani podczas

wykonywania swoich zajęć pracują szybciej lecz popełniają więcej błędów.

Podczas prac renowacyjnych z obiektu wywieziono kilkadziesiąt tysięcy ton gruzu budowlanego. Szereg masywnych ścian zastąpiono lekkimi przeszkleniami rozświetlającymi wnętrza i budującymi wrażenie przestrzeni otwartej. Idea „przejrzystości” nie jest w architekturze czymś nowym. Często operowanie przestrzenią zamkniętą na przemian z przestrzenią otwartą budowało dramaturgię budowli publicznych. Przestrzeń wyłączona, przestrzeń grobowca, świątyni, która niegdyś kryła tajemnicę i wszystkimi środkami broniła do niej dostępu, stawała się z czasem przestrzenią otwartą.

W przebudowanym Reichstagu usiłowano maksymalnie doświetlić wnętrza światłem dziennym ze szczególnym uwzględnieniem trudno dostępnych miejsc. Ta filozofia i kult światła są wyraźnie widoczne. Architekt dokonał niezwykłych zabiegów technicznych aby doprowadzić naturalne promienie światła do wybranych miejsc. Znajdująca się na szczycie budowli przeszklona kopuła zwieńczając ją ukazuje otwartą konstrukcję. Wewnątrz przeszklonej konstrukcji spacerują ludzie. Rampy wyznaczają przestrzenną spiralę otaczającą centralny element w kopule, którym jest odwrócony stożek. Jest to element przez który odbywa się usuwanie zużytego powietrza. Elementy technicznej struktury budynku są zasłonięte ustawionymi schodkowo lustrami. Odbijają one światło słoneczne kierując je do sali obrad jednocześnie odbijając wizerunki zwiedzających. W konstrukcji kopuły zastosowano łamacz światła. Specjalnie skonstruowana tarcza podąża za ruchem słońca, filtruje jego promienie i pozbawia wnętrza niekorzystnego, szkodliwego promieniowania. Foster z chirurgiczną precyzją operuje światłem tnąc nim mroki

dziejów Reichstagu, narodowej świątyni wyznawców kultu państwowości.

Wkrótce Reichstag stanie się najbardziej ekologicznym parlamentem na świecie, w stu procentach samowystarczalną energetycznie budowlą. Budynek niebawem ma zostać przełączony na korzystanie z przyjaznych dla środowiska naturalnego źródeł energii. Woda, wiatr i słońce mają całkowicie zastąpić tradycyjne źródła energii. Niemcy pragną promować swój odnowiony parlament pod sztandarem ekoetyki. Ale Foster zaprojektował go starając się zachować i wcielić w tkankę budynku historyczne wspomnienia, dobre i złe. Architekt mówi, że starał się zachować grafitti z okresu radzieckiej okupacji, ślady podpalenia z lat 30 tych, blizny wojenne itp. ślady prawdy historycznej.

Zrealizowany przez Fostera projekt wydaje się być po części oparty na behawiorystycznej koncepcji człowieka, zakładającej jego „zewnątrsterowność”. Środowisko, otoczenie zewnętrzne jest podmiotem nadrzędnym, człowiek i jego otoczenie wewnętrzne przedmiotem użycia do realizacji celów nadrzędnych otoczenia zewnętrznego. Dobro społeczeństwa staje wyżej w hierarchii nad dobrem jednostki. Mamy tutaj wyraźne odniesienie do Skinnerowskiej koncepcji, według której środowisko, instytucje kulturalne, partie polityczne itd. skutecznie sterują ludzkim działaniem. W opinii Skinnera świadome kierowanie swoim losem jest zbiorową iluzją, lecz między środowiskiem a zachowaniem jednostek istnieje sprzężenie zwrotne. Instytucje społeczne wpływają na człowieka, ale jest on w pewnym sensie organizatorem swego otoczenia. Jak twierdza behawiorysty, o ile środowisko jest układem aktywnym, o tyle jednostka jest jedynie układem reaktywnym, odpowiadającym na bodźce otoczenia. W związku z tym uczeni

reprezentujący ten kierunek w nauce stworzyli koncepcję człowieka kontrolowanego przez zewnętrzny świat, zewnątrz sterownego.[128] Jest to zatem nadal Hegłowski człowiek podporządkowany państwu, jako dobru najwyższemu. Czy zatem „patrzenie na ręce” parlamentarzystom, aby społeczeństwo mogło ich kontrolować może być skuteczne politycznie? Może jest to jedynie ciekawy spektakl, w którym parlamentarzyści i obywatele odgrywają lepiej lub gorzej swoje społeczne role? Znany amerykański socjolog, Goffman, twierdzi, że człowiek żyje w teatrze dnia codziennego.

Analizując od strony treści niezwykłą budowlę Fostera, jaką jest przebudowany gmach niemieckiego parlamentu, odkrywamy reminiscencje niemieckiego idealizmu filozoficznego rozumianego jako tęsknota do idei człowieka zaprzęgniętego w służbie państwa. Fundamenty tego nurtu myślowego tworzyły pojęcia ludzkiej wolności i odpowiedzialności, których analiza doprowadziła G. Hegła do twierdzenia, iż największym spełnieniem Ducha w społeczeństwie jest państwo. To ono jest nadrzędne wobec jednostki i to jego racja dyktuje granice wolności i odpowiedzialności. Państwo według Hegła jest instytucją jednoczącą losy moralne swych indywidualnych członków i nadaje tym losom wyższą rzeczywistość. Niekiedy spotykamy się u Hegła ze swego rodzaju mistyką czy też niemalże laicką sakralizacją państwa. W *Wykładach z filozofii dziejów* mówi, że państwo jest „wolnością rozumną, świadomą swej obiektywności i dla siebie istniejącą”, jest ono „ideą duchową zewnętrznej strony woli człowieka i jego wolności”. Ponieważ ideą ducha jest także Bóg, oznacza to raczej przesadne ubóstwianie państwa narodowego. Jak pisze Vernon J. Bourke, komentując słowa Hegła, stąd tylko krok do

totalitaryzmu.[129]

Jak pisał Witold Gombrowicz, filozofia Hegla jest filozofią stawania się. Jest to nie tylko ruch, lecz i postęp, gdyż ów proces dialektyczny przenosi nas na coraz to wyższy poziom, aż do ostatecznego celu rozumu, a proces ten jest u Hegla w naturalny sposób oparty na postępie rozumu. To z kolei prowadzi filozofa do nadania największej wartości dziejom.[130] Spiralny układ rampy w zaprojektowanej przez Fostera kopule wydaje się być metaforą wznoszącego się z perspektywy czasu rozumu podmiotu zbiorowego, jakim jest państwo (niemieckie) i jego dzieje w rozumieniu Hegla.

Po części projekt Fostera obok wzmiankowanej wcześniej behawiorystycznej koncepcji człowieka odnosi się do koncepcji psychodynamicznej i poznawczej w rozumieniu Kozyieleckiego. Foster ukazuje w swoim dziele niejako "architekturę umysłu" państwa-narodu, umysłu uwalniającego się ze zniewolenia popędów; zbiorowego podmiotu, który przeszedł proces ucieczki od wolności przez zniewolony umysł do samorealizacji poprzez wyrastanie do wolności. To wszystko ukazuje kompozycja zakłeta w kamiennym bloku, z którego wyrasta ku niebu szklana bańka mydlana... Zestawienie tych dwóch form, jakże odległych fizycznie i estetycznie, niemalże nie do pogodzenia, jest zabiegiem o tyle ryzykownym, co niezwykle wymownym w swojej symbolice. Przeszliśmy drogę od robaka do człowieka i wiele jest w nas jeszcze z robaka - mówił Fryderyk Nietzsche. Tę myśl możemy odnaleźć w dziele Fostera. Droga od grubo ciosanego granitowego bloku do wydmuchanej ludzkim oddechem bańki mydlanej... Oddech to tchnięcie ducha w ten martwy gład. Dla Hegla, autora *Fenomenologii ducha*, rzeczywistość państwa jest

czymś wyższym niż rzeczywistość jednostki. Państwo jest dla niego wcieleniem Ducha w świat. Państwo jest realnością idei moralnej. Jest to duch moralny jako pragnienie widoczne dla samego siebie i substancjalne, które myśli i które zna i realizuje to, co ono samo wie jako wiedza. Jak pisze Gombrowicz, powyższe zdanie ukazuje najgłębszy sens idei heglowskiej. Dla dawnej filozofii człowiek był poddany prawu moralnemu nadanemu przez Boga lub, jak u Kanta, przez imperatyw moralny. Oznacza to, że człowiek posuwa się naprzód, lecz prawo już jest. U Hegla natomiast porusza się wszystko. Człowiek poruszając się, dopasowuje sobie prawo i nie ma żadnego trwałego prawa poza tym, które jest ustanawiane w procesie dialektycznym, to znaczy u Hegla nie tylko człowiek, ale i prawa są w ruchu, gdyż są niedoskonałe. Państwo jest realizacją woli jednostek. Państwo jest duchem, który rozwija się, stając się formą i organizacją świata. Teza antyteza synteza, to jest idea Hegla. W dziele Fostera możemy niewątpliwie doszukać się tego modelu interpretacyjnego. Historyczna bryła Reichstagu jako teza, szklana kupała jako antyteza, całość jako synteza.

Jak twierdzi Umberto Eco, w architekturze bodźce są jednocześnie ideologiami dzięki łańcuchowi semiologicznemu. Architektura konotuje pewną ideologię.[131] Wydaje się, że w tak znaczącym dziele Fostera, jakim jest Reichstag, możemy pokusić się o odnajdywanie śladów ideologii przemycanych do architektury. Tym bardziej, że, jak twierdzi Eco, wypowiedź architektoniczną wchłania się nieuważnie, jak wypowiedź telewizyjną czy komiksy.[132] Architektura, podobnie jak inne dziedziny sztuki, wymaga zaabsorbowania, uwagi, oddania się interpretowanemu dziełu, szacunku dla przypuszczalnych intencji nadawcy.[133]

Relacje z posiedzeń niemieckiego parlamentu transmituje telewizja, komentuje prasa. Tę budowlę, symbol odrodzonych Niemiec, zwiedzają miliony turystów. Z tej perspektywy należy rozpatrywać odmłodzenie Reichstagu jako próbę nowego ujęcia ideologicznego owej budowli symbolu.[134] Historia z właściwą sobie drapieżną energią opróżnia i znów napełnia formy, odbiera im i nadaje znaczenia mówi Umberto Eco.[135] Te słowa doskonale ilustrują zabiegi, jakim poddano budynek, w którym odbywają się posiedzenia Bundestagu. Zygmunt Bauman uważa, że duch nowoczesności objawiał się w największym stopniu poprzez architekturę i to z niej czerpał najwięcej konstrukcji myślowych i decydujących metafor, formułujących nowoczesny światopogląd.

Witruwiusz pisał, że państwo jest wielkim domem, a dom małym państwem, a Dio Cassius sądził, że Panteon rzymski otrzymał swoją nazwę ze względu na podobieństwo jego kopuły z niebem. W architekturze od wieków kopuła obok czysto funkcjonalnego znaczenia miała także znaczenie symboliczne.[136] Była symbolem sklepienia niebieskiego i władzy. Opis kopuły św. Apostołów w Konstantynopolu mówi, że wzywa ona niebiańskiego Boga-człowieka, aby zszedł.[137] Podobnie jest z niezwykłą kopułą Reichstagu zaprojektowaną przez architekta Normana Fostera, uznawanego za jedną z kluczowych postaci nurtu architektury high-tech.[138]

Czy architektura może być formą manifestacji uwolnienia zniewolonego umysłu w Miłoszowskim rozumieniu?[139] Dla Fostera i niemieckich parlamentarzystów odpowiedzią jest podjęta próba rewitalizacji Reichstagu. Rewitalizacja (łac. *re + vita* oznacza dosłownie przywrócenie do życia, ożywienie) jest wielowymiarowym procesem przyczyniającym się do odnowy zasobu

budowlanego, zmian w zagospodarowaniu przestrzeni, w jego funkcjach, tkance społecznej oraz wizerunku obszaru. Jest to proces wielowymiarowy. Należy podkreślić rolę, jaką w ożywieniu budowli może odegrać odkrywanie i wspólnie interpretowane dziedzictwo kulturowe i historyczno polityczne miejsca. Akt rewitalizacji tak szczególnego obiektu, jakim jest gmach niemieckiego parlamentu niesie ze sobą szanse i zagrożenia, z których niewątpliwie podmioty kształtujące oblicze miasta zdają sobie sprawę. Termin *rewitalizacja* jest terminem medycznym, oznaczającym przywracanie do życia sił witalnych ludziom. Przeniesiony do architektury został przez nas zastosowany celowo gdyż, jak się wydaje, to czego dokonał Foster jest podjęciem próby tchnięcia nowego ducha w zastany przezeń organizm.

Rewitalizacja czy lifting? Dla Fostera symbolem demokracji jest otwartość, bliski kontakt posłów ze społeczeństwem, którego są reprezentantami. Jak mówi Arystoteles w *Polityce*: „Dlatego cnota obywatela musi mieć związek z ustrojem.”[140] Dalej grecki myśliciel mówi następujące słowa: „Spotyka się to wszakże z uznaniem, gdy ktoś zdoła zarówno rządzić jak słuchać, toteż za cnotę obywatela uchodzi, gdy potrafi i rządzić dobrze, i słuchać.”[141] Wydaje się, iż Foster swym dziełem chce ukazać ideę państwa jako obywatela podniesionego do n-tej potęgi i pisanego dużą literą. Takie pojęcie państwa jest w istocie zwielokrotnieniem cech indywidualnego obywatela. Państwo staje się nowym „stworzeniem”, nowym zbiorowym organizmem o charakterze politycznym i prawnym. Jest to jakiś wyraz poszukiwania tożsamości państwa, lecz już chyba takiego, które nie akcentuje przesadnie roli narodu.

Liberalizacja i demokratyzacja w Niemczech następuje odgórnie. Bez administracyjnego nadzoru, w tym zwłaszcza ze strony zachodnich mocarstw okupacyjnych i okresu „Niemiec o dwóch sercach” wolność i demokracja być może w Niemczech by się nie rozwinęła.[142] Niemcom ktoś musiał rzucić snop światła w głąb rozumu i serca, omieść je niczym strumieniem silnej latarki w zdecydowanej dłoni. Nowy Reichstag jest takim mrocznym sercem i umysłem Niemiec rozświetlanym światłem zewnętrznym, którego ten naród nie potrafił odnaleźć w sobie.

Fosterowski obywatel przebywając wewnątrz kopuły wieńczącej budowlę znajduje swoje zwielokrotnione lustrzane odbicie na wewnętrznych ścianach konstrukcyjnych szklanego klosza. Jego forma architektoniczna sprawia, że lustra zwielokrotniając rozświetlony obraz obywatela-widza kierują go w dół, na salę obrad parlamentarnych niejako doświetlając ją. Ten doskonały pod względem funkcji i formy zabieg twórczy niesie ze sobą niezwykłą wymowę treści. Foster inteligentnie odwołuje nas do zwielokrotnionego lustrzanego odbicia postaci bohatera filmu „Obywatel Kane” - Charlesa Fostera Kane'a autorstwa Orsona Wellesa. Welles w filmie tym mnoży szeregiem luster samotność bohatera, ukazuje także jego wewnętrzny świat poprzez rekwizyt, jakim jest mała szklana kula z zaśnieżonym mikroświatem w środku. Symbol szklanej kuli wyłaniającej się z ponurego kamiennego zamczyska Reichstagu przypomina metaforykę filmu Welles'a, uznawanego przez teoretyków filmu do dziś za najwybitniejsze dzieło w historii kinematografii światowej.

To trudne interpretacyjnie dzieło współczesnej architektury, jakim jest odnowiony

gmach Reichstagu, pozwala się czytać, gdy odnajdziemy odpowiednie tropy dekodujące dzieło-komunikat Foster-a-nadawcy.

Inne tropy interpretacyjne nad wymową Reichstagu prowadzą nas z kolei do jaskini Platona pojmowanej przez współczesnych teoretyków organizacji jako metafora. W przypadku Fosterowskiego Reichstagu mamy do czynienia z metaforą organizacji wydobywającej się z psychicznego więzienia. Autorem metafory organizacji jako psychicznego więzienia jest Gareth Morgan. W wydobywaniu się z niewoli nieświadomości Platon widział drogę do oświecenia, dążenie do obiektywnej wiedzy w działaniach filozofów-królów. Być może i ta interpretacja zawiera w sobie ziarna prawdy na temat tego, co autor Reichstagu chciał nam powiedzieć. Ludzkość wegetuje niezmiennie w jaskini Platona i, zgodnie z odwiecznym zwyczajem, wciąż znajduje upodobania w samych tylko przeblyskach prawdy.[143]

Podsumowanie

Ukazując w niniejszej pracy dwa wybitne dzieła współczesnej architektury podjęliśmy próbę ukazania szeregu wątków interpretacyjnych, za pomocą których staraliśmy się przedstawić bogate możliwości wczytywania się w ich formę i treść. Dzieła te dotyczą egzystencjalnej tkanki dwóch znaczących w dziejach ludzkości narodów stanowiąc punkt wyjścia szerokiej refleksji filozoficznej, do której pretekstem staje się doświadczenie estetyczne jako brama do doświadczenia etycznego.



Przypisy:

- [1] Zob. Martin Heidegger, *Bycie i czas*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 232.
- [2] Por. Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 197-198. Postrzegana przez oglądającego rzeczywistość posiada pewne określone punkty ściągające na siebie jego uwagę. Te punkty mieszczą się tam, gdzie istnieje największe zagęszczenie podniet zmysłowych. Narzucają się one zmysłom szczególnie wzrokowi i słuchowi turysty, i przyciągają ku sobie jego „spojrzenia” ponieważ mieści się w nich największa ilość spięć linearnych, światłocieniowych, kolorystycznych, ruchowych, dźwiękowych itp. Istnienie tych podniet powoduje, że wzrok czy słuch w sposób automatyczny jest przez nie przyciągany i zatrzymywany. W rzeczywistym, fizjologicznym procesie postrzegania natury oglądamy ją nie w sposób ciągły i równomierny w każdym jej punkcie, lecz skokowo, omiatając ją poszczególnymi spojrzeniami, automatycznie ściąganymi przez podniety wzrokowe istniejące w naturze. W te miejsca pada największa ilość spojrzeń. Natomiast tam, gdzie tych podniet nie ma widzimy widzeniem peryferyjnym, widzeniem natury znajdującej się poza polem widzenia.
- [3] Por. Yi -Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 14.
- [4] Zob. Werner Heisenberg, *My Search for Absolutes*, New York 1967, s. 29.
- [5] Zob. Martin Heidegger, *Bycie i czas*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 108.
- [6] Por. Edward Hall, *Poza kulturą*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe,

Warszawa 1984, s. 126.

[7] Por. Edward Hall, *Ukryty wymiar*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 103.

[8] Zob. Józef Lipiec, *Człowiek wędrujący* [w:] *Aksjologia turystyki*, praca zbiorowa pod redakcją Zbigniewa Dziubińskiego, Salezjańska Organizacja Sportowa Rzeczypospolitej Polskiej, Warszawa 2006, s. 44.

[9] Por. Ryszard Domański, 1982.

[10] Por. Robert W. Smith, *Market attractiveness of New product concepts*, Hilton Head Island, SC, 2001, s. 17.

[11] Por. Krzysztof Oblój, *Strategia organizacji*, PWE, Warszawa 1998, s. 83.

[12] Zob. Martin Heidegger, *Bycie i czas*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 101.

[13] Por. Jerzy Walkowiak, „Tygodnik Gospodarczy”, 17 IX 1992, s. 15.

[14] Zob. M. Heidegger, *Bycie i czas*, PWN, Warszawa 1994, s. 101.

[15] Zob. Jerzy Walkowiak, „Tygodnik Gospodarczy”, 27 VIII 1992, s. 15.

[16] Zob. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, Czytelnik, Wa-wa 1977, s. 316.

[17] Zob. Umberto E., *Nieobecna struktura*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 199.

[18] Zob. Alfred Ligocki, *Sztuka renesansu*, Wiedza Powszechna, Wa-wa 1973, s. 58.

[19] Por. D. Watkin, *Ilustrowana historia architektury zachodniej*, Wa-wa 2007, s. 11.

[20] Zob. Charles Jencks, *Le Corbusier- tragizm współczesnej architektury*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s.9.

[21] N. Pevsner, *Pionierzy współczesności*, WAiF, W-wa 1978, s. 112.

-
- [22] J. Melvin, *Architektura. Kierunki. Mistrzowie. Arcydzieła*, Wa-wa 2006, s. 138.
- [23] Zob. Tamże, s. 122.
- [24] Zob. Tamże, s. 136.
- [25] Zob. Tamże, s. 140.
- [26] Zob. Tamże, s. 114.
- [27] Zob. U. Eco, *Nieobecna struktura*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 199.
- [28] Zob. Charles Jencks, *Le Corbusier tragizm współczesnej architektury*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 176. U Le Corbusiera jest to problem świadomego rozdzielania przez architekta funkcji okna: doprowadzenie do wnętrza budynku powietrza, wentylacja, funkcja widokowa, oświetlenie wnętrza naturalnym światłem dziennym.
- [29] Zob. Jerzy Płażewski, *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 262.
- [30] Zob. Jan Białostocki, *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, s. 275.
- [31] Zob. U. Eco, *Nieobecna struktura*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 202.
- [32] Zob. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Kraków 2007, Znak, 205.
- [33] Zob. Jacek Krenz, *Architektura znaczeń*, Gdańsk 1997, s. 69-70.
- [34] Zob. Tamże.
- [35] Zob. P. Trzeciak, *Historia, psychika, architektura*, Warszawa 1988.
- [36] Zob. Jacek Krenz, *Architektura znaczeń*, Gdańsk 1997, s. 69-70.
- [37] Por. Charles Jencks, *Le Corbusier tragizm współczesnej architektury*,

Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 175.

[38] Por. E. Fromm, *Zapomniany język*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Wa-wa 1994.

[39] Por. Charles Jencks, *Le Corbusier tragizm współczesnej architektury*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 175.

[40] Zob. Tamże.

[41] Zob. Le Corbusier, *L'Art decoratif d'aujourd'hui*, s.217.

[42] Por. Luigi Rognoni, *Wiedeńska szkoła muzyczna*, PWM, Kraków 1978, 270.

[43] Zob. Bożena Kowalska, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, WP, Wa-wa 1985, s. 189.

[44] Zob. Gershon Scholem, *Kabała i jej symbolika*, Znak, Kraków 1996, s. 77.

[45] Zob. Alfred Ligocki, *Sztuka renesansu*, Wiedza Powszechna, Wa-wa 1973, s. 24.

[46] Zob. Tamże.

[47] Zob. Tamże, s. 25.

[48] Zob. Tamże.

[49] Zob. Dymitr Lichaczow, *Poezja ogrodów*, Ossolineum, Wrocław 1991, s. 60.

[50] Por. Dymitr Lichaczow, *Poezja ogrodów*, Ossolineum, Wrocław 1991, s. 204.

[51] Por. M. Abakanowicz, film dok. A. Papuzińskiego, Program II TVP, Polska, 1992.

[52] Por. Rudi Baumann, *Domy w zieleni*, Arkady, Warszawa 1991, s. 7.

[53] Zob. F. Nietzsche, *Aforyzmy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Wa-wa 1973, s. 19.

[54] Zob. Charles Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Wydawnictwa

Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 179.

[55] J. Melvin, *Architektura. Kierunki. Mistrzowie. Arcydzieła*, Wa-wa 2006, s. 106.

[56] J. Melvin, *Architektura. Kierunki. Mistrzowie. Arcydzieła*, Wa-wa 2006, s. 134.

[57] J. Melvin, *Architektura. Kierunki. Mistrzowie. Arcydzieła*, Wa-wa 2006, s. 140.

[58] Zob. Tamże, s. 78.

[59] B. i S. Stopczyk, *O malarstwie abstrakcyjnym*, PZWS, Warszawa 1972, s. 57.

[60] B. Kowalska, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, WP, Warszawa 1985.

[61] E. Cassirer, *Eseje o człowieku*.

[62] Paul Aster, *Miasto ze szkła. Trylogia nowojorska*, Historia i Sztuka, Poznań 1986, s. 6.

[63] Por. Paolo Santarcangeli, *Księga labiryntu*, WP, Warszawa 1982, s. 40.

[64] Zob. Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 186-187.

[65] Zob. Paolo Santarcangeli, *Księga labiryntu*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982, s. 180.

[66] Z. Podgórzec, *Wokół ikony*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1985, s. 14.

[67] Zob. Fragment egipskiej *Księgi Umarłych*, w: Jadwiga Lipińska, Marek Marciniak, *Mitologia starożytnego Egiptu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 203-204.

[68] Zob. Marcin Zagórny, *Światło w architekturze sakralnej*, „Przegląd Powszechny” 7-8, 2005, s. 42.

[69] Zob. H.W. Janson, *Historia sztuki*, Warszawa 1993, s. 56.

-
- [70] Zob. Andrzej Niwiński, *Bóstwa, kultury i rytuały starożytnego Egiptu*, Wydawnictwo PRO-EGIPT, Warszawa 1993, s. 223.
- [71] Zob. Emily Cole, *Architektura. Style i detale*, Arkady, Warszawa 2007, s. 16-17.
- [72] Zob. Jadwiga Lipińska, Marek Marciniak, *Mitologia starożytnego Egiptu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 203-204.
- [73] Zob. Marcin Zagórny, *Światło w architekturze sakralnej*, „Przegląd Powszechny” 7-8, 2005, s. 64-73.
- [74] Maria Rzepińska, *Historia koloru*, Wydawnictwo literackie, Kraków 1983, s. 110.
- [75] Tamże.
- [76] Maria Rzepińska, *Historia koloru*, Wydawnictwo literackie, Kraków 1983, s. 117.
- [77] Frederic Copleston, *Historia filozofii*, t. II, PAX, Warszawa 2000, s. 301.
- [78] Zob. Umberto Eco, *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, Znak, Kraków 2006, s. 72.
- [79] Zob. Władysław Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. II, ZAKŁAD NARODOWY IMIENIA OSSOLIŃSKICH WYDAWNICTWO, Wrocław Kraków 1960, s. 38.
- [80] Zob. Tamże, s. 42.
- [81] Zob. Tamże, s. 43.
- [82] Zob. Tamże, s. 119.
- [83] Zob. Red. Rolf Toman, *Gotyck*, Konemann, Kolonia 2004, s. 13-14.
- [84] Zob. Jan Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 157-158.

-
- [85] Zob. Henry de Morant, *Historia sztuki zdobniczej*, Arkady, Warszawa 1983, s. 272.
- [86] Zob. Jean Paul Couchoud, *Sztuka francuska I*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981, s. 135.
- [87] Zob. David Watkin, *Ilustrowana historia architektury zachodu*, t. 3, s. 3.
- [88] Zob. Etienne Gison, *Historia filozofii chrześcijańskiej w wiekach średnich*, PAX, Warszawa 1987, s. 317.
- [89] Zob. David Watkin, *Ilustrowana historia architektury zachodu*, t. 3, s. 3.
- [90] Zob. Tamże.
- [91] Zob. Henry de Morant, *Historia sztuki zdobniczej*, Arkady, Warszawa 1983, s. 294.
- [92] Zob. Władysław Tomkiewicz, *Piękno wielorakie, sztuka baroku*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1971, s. 27.
- [93] Zob. Mircea Eliade, *Traktat o historii religii*, Wydawnictwo OPUS, 1993, s. 151.
- [94] Zob. Jacek Dominczak.
- [95] Por. Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków 2007, s. 164.
- [96] Zob. Anna Pilch, *Kierunki interpretacji tekstu poetyckiego*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2003.
- [97] Por. Christopher Johnson, *Derrida*, Amber, 1997, s. 68.
- [98] Zob. Mircea Eliade, *Próba labiryntu*, Warszawa 1992, s. 139.
- [99] Zob. Platon, *Państwo*, VII 514 a3-518 b5.
- [100] Zob. Umberto Eco, *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, Znak, Kraków 2006, s. 63.

-
- [101] Zob. E.Panofsky, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 82.
- [102] Zob. Umberto Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, Znak, Kraków 2006, s. 66.
- [103] Zob. Tamże, 67.
- [104] Zob. Antoni Kepiński, *Lęk*, państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1987, s. 122.
- [105] Zob. Martin Heideger, *Bycie i czas*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 89.
- [106] Por. Martin Heideger, *Bycie i czas*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 362.
- [107] Por. Tamże.
- [108] Zob. Daniel Libeskind, *Przełom: przygody w życiu i architekturze*, Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, Warszawa 2008, s. 11.
- [109] Zob. Władysław Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, T. 2, PWN, Warszawa 1978, s. 85.
- [110] Zob. H.W. Janson, *Historia sztuki*, Wydawnictwo Alfa Philip Wilson, Warszawa 1993, s. 559.
- [111] Por. Hans H.Hofstatter, *Symbolizm*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 169.
- [112] Por. Umberto Eco, *Nieobecna struktura*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995, s. 233.
- [113] Por. Anna Pilch, *Kierunki interpretacji tekstu poetyckiego*, księgarnia Akademicka, Kraków 2003, s. 15.
- [114] Por. Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe

Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 367.

[115] Por. Zbigniew Sareło, *Etyczna doniosłość doświadczenia etycznego*,

Pallotinum, Warszawa 1992, s. 235.

[116] Por. T. Buksiński, *Doświadczenie*, Poznań 2001, s. 85.

[117] Zob. Wasyl Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 33.

[118] Zob. Wasyl Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 73.

[119] Zob. Wasyl Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 13.

[120] Zob. Bruno Bettelheim, *The Empty Fortress*, The Free Press, New York 1972.

[121] Zob. Viktor E. Frankl, *Homo Patiens. Próba wyjaśnienia sensu cierpienia*, Warszawa 1984, PAX, s. 56.

[122] Zob. Antoni Kepiński, *Melancholia*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1985, s. 100.

[123] Zob. Antoni Kepiński *Lęk*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1987, s. 136.

[124] Zob. Tamże, s.138.

[125] Zob. Karen Horney, *Neurotyczna osobowość naszych czasów*, Dom Wyd. Rebis, Poznań 1993, s. 37.

[126] Zob. Martin Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 64.

[127] Zob. Artur Schopenhauer, *Metafizyka życia i śmierci*, ETHOS 1995, s. 65.

-
- [128] Zob. Józef Koziński, *Koncepcje psychologiczne człowieka*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2000, s. 25-26.
- [129] Zob. Vernon J. Bourke, *Historia etyki*, Wydawnictwo Krupski i S-ka, 1994, s. 198.
- [130] Zob. W. Gombrowicz, *Przewodnik po filozofii w sześć godzin i kwadrans*, Znak, Kraków 1997, s. 80.
- [131] Por. Umberto Eco, *Nieobecna struktura*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 235.
- [132] Zob. Tamże, 234.
- [133] Zob. Tamże.
- [134] Por. Tamże.
- [135] Zob. Tamże, s. 222.
- [136] Zob. Emily Cole, *Architektura, Style i detale*, ARKADY, Warszawa 2007, s. 312.
- [137] Zob. Władysław Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. II, Ossolineum, Wrocław 1960, s. 172-173.
- [138] Zob. David Watkin, *Ilustrowana Historia Architektury. Wiek XX*, t.8, Warszawa 2006, s. 76.
- [139] Por. Czesław Miłosz, *Zniewolony umysł*.
- [140] Zob. Arystoteles, *Polityka*, De Agostini Altaya, Warszawa 2002, s. 115.
- [141] Zob. Tamże. s. 117.
- [142] Por. Tomasz G. Pszczołowski, *Ordoliberalizm. Społeczno-polityczna i gospodarcza doktryna neoliberalizmu w RFN*, Państwowe Wydawnictwo

Naukowe, Warszawa Kraków 1990, s. 11.

[143] Zob. Susan Sontag, *O fotografii*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 7.

Bibliografia:

1. Abakanowicz M., film dok A. Papuzińskiego, Program II TVPVideo Kontakt Polska, 1992.
2. Arystoteles, *Polityka*, De Agostini Altaya, Warszawa 2002.
3. Aster Paul *Miasto ze szkła. Trylogia nowojorska*, Historia i Sztuka, Poznań 1986.
4. Bacon F., *Eseje*, Biblioteka Klasyków Filozofii, Warszawa 1959.
5. Baumann Rudi, *Domy w zieleni*, Arkady, Warszawa 1991.
6. Bettelheim Bruno, *The Empty Fortress*, The Free Press, New York 1972.
7. Białostocki Jan, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
8. Białostocki Jan, *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985.
9. Bourke Vernon J., *Historia etyki*, Wydawnictwo Krupski i S-ka, 1994.
10. Brzoza Halina, *Dostojewski myśl i forma*, Wydawnictwo Literackie, Łódź 1984.
11. Buksiński T., *Doświadczenie*, Poznań 2001.
12. Burzyńska Anna i Markowski Michał Paweł, *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków 2007.
13. Cassirer E., *Esej o człowieku*.
14. Cole Emily, *Architektura, Style i detale*, ARKADY, Warszawa 2007.
15. Copleston Frederic, *Historia filozofii*, t. II, PAX, Warszawa 2000.
16. Couchoud Jean Paul, *Sztuka francuska I*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981.

-
17. Domański Ryszard, 1982.
 18. Eco Umberto, *Nieobecna struktura*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995.
 19. Eco Umberto, *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, Znak, Kraków 2006.
 20. Eliade Mircea, *Próba labiryntu*, Warszawa 1992.
 21. Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, Wydawnictwo OPUS, 1993.
 22. Frankl Viktor E., *Homo Patiens. Próba wyjaśnienia sensu cierpienia*, Warszawa 1984, PAX.
 23. Fromm Erich, *Zapomniany język*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1994.
 24. Gilson Etienne, *Historia filozofii chrześcijańskiej w wiekach średnich*, PAX, Warszawa 1987.
 25. Gombrowicz W., *Przewodnik po filozofii w sześć godzin i kwadrans*, Znak, Kraków 1997.
 26. Hall Edward, *Poza kulturą*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.
 27. Hall Edward, *Ukryty wymiar*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
 28. Heidegger Martin, *Budować, mieszkać, myśleć*, Czytelnik, Warszawa 1977.
 29. Heidegger Martin, *Bycie i czas*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
 30. Heisenberg Werner, *My Search for Absolutes*, New York 1967.
 31. Hofstatter Hans H., *Symbolizm*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987.
 32. Horney Karen, *Neurotyczna osobowość naszych czasów*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1993.
 33. Janson H.W., *Historia sztuki*, Wydawnictwo Alfa Philip Wilson, Warszawa 1993.

-
34. Janson H.W., *Historia sztuki*, Wydawnictwo Alfa Philip Wilson, Warszawa 1993.
35. Jencks Charles, *Le Corbusier tragizm współczesnej architektury*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
36. Jencks Charles, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987.
37. Johnson Christopher, *Derrida*, Amber, 1997.
38. Kandyński Wasył, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.
39. Kępiński Antoni, *Lęk*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1987.
40. Kępiński Antoni, *Melancholia*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1985.
41. Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
42. Kowalska Bożena, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985.
43. Koziński Józef, *Koncepcje psychologiczne człowieka*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2000.
44. Krenz Jacek, *Architektura znaczeń*, Gdańsk 1997.
45. Le Corbusier, *L'Art decoratif d'aujourd'hui*.
46. Libeskind Daniel, *Breaking Ground. Adventures In Life and Architecture*.
47. Libeskind Daniel, *Przełom: przygody w życiu i architekturze*, Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, Warszawa 2008.
48. Lichaczow Dymitr, *Poezja ogrodów*, Ossolineum, Wrocław 1991.

-
- 49.Ligocki Alfred, *Sztuka renesansu*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1973.
- 50.Lipiec Józef, *Człowiek wędrujący* [w:] *Aksjologia turystyki*, praca zbiorowa pod redakcją Zbigniewa Dziubińskiego, Salezjańska Organizacja Sportowa Rzeczypospolitej Polskiej, Warszawa 2006.
- 51.Lipińska Jadwiga, Marciniak Marek, *Mitologia starożytnego Egiptu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.
- 52.Melvin Jeremy, *Architektura. Kierunki. Mistrzowie. Arcydzieła*, Elipsa, Warszawa 2006.
- 53.Miłosz Czesław, *Zniewolony umysł*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Łódź 1989.
- 54.Morant Henry de, *Historia sztuki zdobniczej*, Arkady, Warszawa 1983.
- 55.Nietzsche Friedrich, *Aforyzmy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
- 56.Niwiński Andrzej, *Bóstwa, kultury i rytuały starożytnego Egiptu*, Wydawnictwo PRO-EGIPT, Warszawa 1993.
- 57.Obłój Krzysztof, *Strategia organizacji*, PWE, Warszawa 1998.
- 58.Panofsky E., *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971.
- 59.Pevsner Nikolaus, *Pionierzy współczesności*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.
- 60.Pilch Anna, *Kierunki interpretacji tekstu poetyckiego*, księgarnia Akademicka, Kraków 2003.
- 61.Platon, *Państwo*, Wydawnictwo Antyk, Kęty 1997.
- 62.Piążewski Jerzy, *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.

-
63. Podgórzec Zbigniew, *Wokół ikony*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1985.
64. Pszczołowski Tomasz G., *Ordoliberalizm. Społeczno-polityczna i gospodarcza doktryna neoliberalizmu w RFN*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa Kraków 1990.
65. Rognoni Luigi, *Wiedeńska szkoła muzyczna*, PWM, Kraków 1978.
66. Rzepińska Maria, *Historia koloru*, Wydawnictwo literackie, Kraków 1983.
67. Santarcangeli Paolo, *Księga labiryntu*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982.
68. Sareło Zbigniew, *Etyczna doniosłość doświadczenia etycznego*, Pallotinum, Warszawa 1992.
69. Scholem Gershon, *Kabala i jej symbolika*, Znak, Kraków 1996.
70. Schopenhauer Artur, *Metafizyka życia i śmierci*, ETHOS 1995.
71. Smith Robert W., *Market attractiveness of New product concepts*, Hilton Head Island, SC, 2001.
72. Snodgrass Adrian i Coyne Richard, *Interpretation in Architecture: Design as a Way of Thinking*, New York 2006.
73. Sontag Susan, *O fotografii*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
74. Stopczyk Barbara i Stanisław, *O malarstwie abstrakcyjnym*, PZWS, Warszawa 1972.
75. Strzemiński Władysław, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.
76. Tatarkiewicz Władysław, *Historia estetyki*, T. II, Ossolineum, Wrocław 1960.
77. Tatarkiewicz Władysław, *Historia estetyki*, t. II, Ossolineum, Wrocław 1960.
78. Tatarkiewicz Władysław, *Historia filozofii*, T. 2, PWN, Warszawa 1978.

-
79. Tatarkiewicz Władysław, *Historia filozofii*, T. I, PWN, Warszawa 1978.
80. Toman Rolf, *Gotyk*, Konemann, Kolonia 2004.
81. Tomkiewicz Władysław, *Piękno wielorakie, sztuka baroku*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1971.
82. Trzeciak P., *Historia, psychika, architektura*, Warszawa 1988.
83. Walkowiak Jerzy, „Tygodnik Gospodarczy”, 17 IX 1992.
84. Watkin Dawid, *Ilustrowana historia architektury zachodniej*, Warszawa 2007.
85. Yi -Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.
86. Zagórny Marcin, *Światło w architekturze sakralnej*, „Przegląd Powszechny” 7-8 (1007-1008) 2005.

