

Przestrzeń Pamięci – Pomnik

Bartłomiej Struzik

Rozprawa doktorska

Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie

Wydział Rzeźby

Promotor:

prof. Andrzej Getter

Recenzenci:

prof. Jerzy Nowakowski, dr hab. Wojciech Sęczawa

Kraków 2011

Wstęp	5
Część I – Rozważania o przestrzeni	
Pojęcie przestrzeni w świetle różnych dyscyplin nauki	8
Przestrzeń jako wyobrażenie <i>a priori</i>	10
Konsekwencje teorii Kanta	10
Relatywizacja pojęcia przestrzeni	11
Struktura języka a pojęcie przestrzeni	11
Relatywizm i wspólna płaszczyzna w pojmowaniu przestrzeni	12
Pojęcie przestrzeni we współczesnych społeczeństwach	13
Spory o formę pomnika i jego miejsce w przestrzeni urbanistycznej	13
Indywidualizm H. D. Thoreau	14
Współczesne formy indywidualizmu – indywidualistyczna percepcja przestrzeni	15
W kierunku kontemplacji natury	16
Zerwanie kontaktu z krajobrazem i powrót do form natury	17
Natura i <i>sacrum</i> w architekturze	18
Wartości dominujące – wartości absolutne	19
Architektura jako traktat	20
Kulturowy relatywizm w postrzeganiu przestrzeni	21
Wartości absolutne a kształtowanie przestrzeni	21
Dwa podejścia do pojęcia przestrzeni	22
Przestrzeń materialistyczna	22
Pomnik i przestrzeń materialistyczna	24
Przestrzeń idealistyczna	26
Pomnik – Mauzoleum w Treblince	27
Pomniki przestrzeni idealistycznej – cmentarze wojenne w Charkowie, Katyniu i Miednoje	29
Przestrzeń idealistyczna – dialog Wschodu z Zachodem	30
Ogrody zen	31
Teoria przestrzeni Yoshinobu Ashihary	32
Kreowanie przestrzeni – idea absolutna	33
Percepcja przestrzeni – odczytanie idei absolutnej	34
Konsekwencje projekcji	34
Twórca – odbiorca	35
Kształtowanie współczesnej przestrzeni miejskiej	35

Część II – Rozważania o rzeźbie

Rzeźba	38
Wybrane realizacje	39
Założenia	40
<i>Meta-fizyczny las</i> – przybliżenie	41
Przestrzeń pamięci	42
Istota gestu	42
Es muss sein!	43
Zakończenie	44
Bibliografia	45

Wstęp

Przestrzeń Pamięci – Pomnik to temat rozprawy doktorskiej, w której zebrane są przemyślenia dotyczące pojęcia przestrzeni rozumianego m. in. jako termin filozoficzny, medium rzeźbiarza – architekta, zjawisko społeczne, oraz przede wszystkim jako szczególna forma pomnika – miejsca. W pierwszej części przywołuję kluczowe teorie i przełomowe momenty w kształtowaniu się charakterystycznego dla współczesności rozumienia przestrzeni. Akcentuję rolę idei, pomysłu, intencji oraz intelektualnego zaangażowania zarówno twórców założeń przestrzennych, jak również ich odbiorców – zgodnie z twierdzeniem, że każdą realizację (obiekt fizyczny) poprzedza projekt (idea niematerialna). Ze stanem idealnym mentalnej współpracy twórcy i odbiorcy dzieła mamy do czynienia wówczas, kiedy intencja autora fascynuje i wypełnia (czasem nieuświadomione) oczekiwania odbiorcy, a odbiorca zbliża się odpowiednio blisko do odczytania zawartych w dziele sensów. Zagadnienie to, poruszone w mojej pracy magisterskiej, tutaj znajduje rozwinięcie i pogłębioną analizę. Zwracam szczególną uwagę na kwestię subiektywności w postrzeganiu przestrzeni, wynikającą z różnic kulturowych, w tym zwłaszcza z różnic w strukturze języka. W oparciu o doświadczenie wieloletniej współpracy projektowej z architektami japońskimi, a także odwołując się do moich podróży do Japonii, staram się uzasadnić tezę, że najbardziej wyraziste różnice w rozumieniu pojęcia przestrzeni występują pomiędzy Europą i Japonią.

Wywód stanowi cykl powiązanych wypowiedzi osadzonych w kontekście twórczości i aktywności dydaktycznej autora, a związanych z rzeźbą, architekturą i urbanistyką, rozumianych jako *o r g a n i z a c j a p r z e s t r z e n i*. Wśród poruszonych kwestii znajduje się akapit formułujący dwa podejścia w rozumieniu pojęcia przestrzeni. Omówienie wybranych założeń pomnikowych (pomniki – miejsca), które w moim mniemaniu

odpowiadają zaproponowanym koncepcjom przestrzeni materialistycznej i przestrzeni idealistycznej, stanowi istotną część mojej pracy. Ponieważ idea potrzebuje formy, a forma pozbawiona idei nie ukonstytuuje dzieła sztuki, konkretne realizacje pomnikowe zajmują miejsce pomiędzy podejściem idealistycznym i materialistycznym, zbliżając się do jednego bądź drugiego bieguna.

Co ważne i w pełni zamierzone, wybrane przykłady rozwiązań pomnikowych przestrzeni materialistycznej i przestrzeni idealistycznej wykazują wiele cech wspólnych, wobec czego próba usankcjonowania ich przynależności do poszczególnych koncepcji była zadaniem interesującym i wymagającym przedstawienia problematyki w szerszym kontekście.

Omawiane pomniki to zrealizowany przez architekta Adama Haupta i rzeźbiarzy Franciszka Duszeńkę i Franciszka Strynkiewicza pomnik – mauzoleum na terenie dawnego obozu zagłady w Treblince¹ oraz Pomnik Pomordowanych Żydów Europy w Berlinie (*Denkmal für die ermordeten Juden Europas*) autorstwa Petera Eisenmana². Omawiam również kluczowe dla niniejszej rozprawy koncepcje pomników na Majdanku, Cmentarze wojenne w Charkowie, Katyniu i Miednoje, a także pomnik holocaustu w Bełżcu.

Drugą część rozprawy rozpoczyna rozdział pt. *Rzeźba*, w którym ujawniam przełożenie kluczowych rozważań z części pierwszej na sposób formułowania wypowiedzi plastycznej w rzeźbiarskiej pracy doktorskiej. Właściwa część problemowa poprzedzona jest autoanalizą rozwoju postawy twórczej autora, w kontekście projektów zrealizowanych w okresie od ukończenia studiów magisterskich na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w 2003 roku, do dnia dzisiejszego³. Część ta, mimo że nie zawiera kompletnego wykazu prac rzeźbiarskich ze wspomnianego okresu, może stanowić istotne wprowadzenie dla osób, które po raz pierwszy stykają się z twórczością autora niniejszej rozprawy.

Przestrzeń Pamięci – Pomnik w swej ostatecznej formie stanowi zbiór tekstów, które powstały w okresie od stycznia 2008 do końca 2010 roku. Zgodnie z moją intencją, tekst rozprawy nosi ślady owej czasowej rozpiętości.

Ze względu na zainteresowania w zakresie filozofii, poparte istotnym epizodem studiów w tym kierunku, pozwalam sobie na odniesienia do tej dyscypliny. Odwołania do filozofii są przejawem moich osobistych zainteresowań, z drugiej strony, mam nadzieję,

¹ Realizację pomnika na miejscu obozu zagłady zakończono w 1964 roku.

² Pomnik Pomordowanych Żydów Europy w Berlinie nazywany również Pomnikiem Holocaustu w Berlinie. Budowę pomnika zakończono w grudniu 2004 roku.

przyczyniły się do czytelniejszego sformułowania stanowiska w zakresie poruszanej problematyki.

Już na początku pracy wyraźnie rysują się moje sympatie do poszczególnych autorów, nurtów filozoficznych, kierunków sztuki oraz uwidacznia się podziw i uznanie dla wybranych twórców dawnych i współczesnych. Fundamentalne dzieła, które weszły do kanonu światowej humanistyki, pomimo ich powszechnej znajomości, znalazły swoje miejsce w bibliografii obok współczesnych tekstów źródłowych i opracowań analitycznych z pierwszej dekady XXI wieku. Praca zbiorowa pod redakcją Marii Wilkoszewskiej pt. *Czas przestrzeni*⁴ to bez wątpienia jedno z tych opracowań, po które sięgałem chętnie i z wielkim pożytkiem. Monografia autorstwa Agnieszki Kozyry pt. *Estetyka zen*⁵ jest zwięzłym kompendium wiedzy odnośnie fascynującej mnie od lat sztuki Dalekiego Wschodu (a zwłaszcza Japonii), rozwijającej się w duchu filozofii zen. Wpływowi zen na sztukę i sposób kształtowania przestrzeni, z wymienionych wcześniej powodów, poświęcam znaczącą część tekstu.

W tym miejscu przywołam kluczowy dla mojej pracy tekst Yi-Fu Tuana *Przestrzeń i miejsce*⁶, który po publikacji w 1977 roku stał się przełomem w myśleniu o przestrzeni i nadal stanowi źródło inspiracji do rozważań w tym zakresie. Wiele uwagi poświęcam również teorii przestrzeni negatywnej i przestrzeni pozytywnej Yoshinobu Ashihary, wyrażonej najczytelniej w twórczości tego japońskiego architekta oraz omówionej szczegółowo w publikacji zatytułowanej *Exterior design in architecture*⁷. Kluczowe dla niniejszego tekstu są również odwołania do koncepcji Formy Otwartej i Formy Zamkniętej Oskara Hansena oraz zagadnienie Narzędzi Oddziaływania Wizualnego tegoż autora. Z pełną emocji sympatią powracam i niejednokrotnie odwołuję się do autobiograficznej powieści Henry'ego Davida Thoreau *Walden*⁸, odnajdując w transcendentaliście z Concorde duchowego nauczyciela i towarzysza moich rozważań.

Za cenne rady, spolegliwość i wytrwałą opiekę promotorską dziękuję panu prof. Andrzejowi Getterowi. Dziękuję również szanownym recenzentom za cierpliwą lekturę tekstu.

³ Styczeń 2011 roku.

⁴ *Czas przestrzeni*, red. M. Wilkoszewska, Kraków 2008.

⁵ A. Kozyra, *Estetyka zen*, Warszawa 2010.

⁶ Yi-Fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis, 1977.

⁷ Y. Ashihara, *Exterior design in Architecture*, New York, London, 1981.

⁸ H. D. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, tł. H. Cieplińska, Warszawa 1991.

I

Architektura ma swój własny obszar istnienia. Pozostaje w wyjątkowo cielesnym związku z życiem. [...] nie jest ona zasadniczo ani przesłaniem, ani znakiem, lecz oprawą i tłem dla przemijającego życia, wrażliwym naczyniem dla rytmu kroków po podłodze, dla skupienia przy pracy, dla ciszy snu.

Peter Zumthor, *Myślenie architekturą*

Pojęcie przestrzeni w świetle różnych dyscyplin nauki

Rozważania o przestrzeni rozpocznę od analizy podstawowej terminologii. Słowo „przestrzeń” rozumiane jest w bardzo szeroki sposób, więc gdyby opierać się jedynie na jego powszechnym pojmowaniu, które wywołuje wiele mniej lub bardziej luźnych skojarzeń, popadłoby się bez wątpienia w sprzeczność i wypowiedź straciłaby precyzję. Lektura opracowań naukowych i specjalistycznych publikacji na temat przestrzeni pokazuje dobitnie, że nawet myśliciele, teoretycy sztuki i artyści na p r z e s t r z e n i wieków, rzadko zgadzali się co do zakresu znaczeniowego tego terminu. Ponadto termin „przestrzeń” silnie powiązany jest z pojęciem „miejsca”, a według Yi-Fu Tuana „dla definicji „miejsce” i „przestrzeń” potrzebują siebie nawzajem”⁹. Inaczej przestrzeń rozumieci filozofowie starożytni – Arystoteles podejmuje problem przestrzeni (rozumianej jako gr. τόπος – miejsce) w IV Księdze *Fizyki*, twierdząc, że „istnienie rzeczy związane jest z ich lokalizacją”¹⁰. Platon pisał

⁹ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 16.

¹⁰ Por. *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, t. 6, Lublin 2005, s. 461.

w *Timajosie* o tzw. *chorze* – nieokreślonym obszarze narodzin¹¹. U Immanuela Kanta, o czym piszę szerzej w dalszej części rozważań, mamy do czynienia z odmiennym ujęciem przestrzeni: jako koniecznym wyobrażeniem *a priori* warunkującym wszelkie poznanie. Nishida Kitaro w latach dwudziestych XX wieku sformułował kluczową dla swoich badań teorię logiki toposu – jap. *basho-no ronri* – związaną z zasadą absolutnie sprzecznej samotożsamości transcendencji i immanencji¹². Na gruncie doświadczeń filozofii Wschodu dalsze koncepcje proponują współcześni badacze przestrzeni: Yi-Fu Tuan czy Yoshinobu Ashihara¹³. Pochodzący z Chin Tuan, prekursor geografii humanistycznej, wskazuje cechy odróżniające „przestrzeń” od „miejsca”, równocześnie akcentując emocjonalny charakter percepcji przestrzeni. W prostym stwierdzeniu, że „nie ma miejsca lepszego niż dom”¹⁴ zawiera się główny aspekt jego rozważań. Równie interesującą propozycję wyodrębnienia przestrzeni *p o z y t y w n e j* i przestrzeni *n e g a t y w n e j* formułuje japoński architekt i teoretyk architektury Yoshinobu Ashihara¹⁵. Teoria Ashihary, wykazuje wiele podobieństw do głównych tez sformułowanych przez Yi-Fu Tuana. I tak, kluczowe dla rozważań Tuana pojęcie „miejsca”, bliskie jest koncepcji *p r z e s t r z e Ń p o z y t y w n e j* (a może raczej *p o z y t y w o w e j*?) Ashihary. Przestrzeń negatywna (*n e g a t y w o w a*?) omówiona szczegółowo w znakomitym dziele japońskiego architekta *Exterior design in architecture*, bliższa będzie pojęciu *p r z e s t r z e n i*, którą Tuan przedstawia jako rozległy przedmiotu doświadczania. Należy podkreślić, że różne aspekty osobistego i zwłaszcza emocjonalnego *d o ś w i a d c z a n i a*¹⁶ przestrzeni stanowią zasadniczą oś rozważań Tuana i są wyróżnikiem geografii humanistycznej. Kluczowe dla wielopłaszczyznowych rozważań Oskara Hansena, w tym zwłaszcza spekulacji dotyczących przestrzeni, są pojęcia Formy Otwartej i Formy Zamkniętej. W najbardziej syntetycznym sformułowaniu Hansen przypisuje Formie Otwartej dążenie do realizacji woli *p o z n a w a n i a*, a Formę Zamkniętą definiuje poprzez dążenie do realizacji woli *p o s i a d a n i a*¹⁷.

Interesujące tezy dotyczące przestrzeni formułowane są również przez antropologów. Badania Edwarda T. Halla, uznawanego za twórcę proksemiki, pokazują relatywne ujęcie kwestii przestrzeni, zależne od obszaru kulturowego, w którym jest

¹¹ Por. Platon, *Timajos*, tł. Wł. Witwicki, Warszawa 1977; por. z dekonstruktywistycznymi analizami tego pojęcia w: J. Derrida, *Chora*, tł. M. Gołębiowska, Warszawa 1999.

¹² Por. A. Kozyra, *Estetyka zen*, Warszawa 2010, s. 29-77.

¹³ Por. Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tł. A. Morawińska, Warszawa 1987 oraz Y. Ashihara, *Exterior design in architecture*, New York, London 1981.

¹⁴ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 13.

¹⁵ Por. *Exterior design in architecture*, New York, London 1981.

¹⁶ „Doświadczanie” to termin najbliższej definiujący relację człowieka z przestrzenią w teorii Tuana.

¹⁷ O. Hansen, *Zobaczyć świat*, Warszawa 2005.

dyskutowana, czy po prostu – doświadczana. Na podstawie szeroko zakrojonych badań Halla, oraz na podstawie moich obserwacji, mogę wyrazić tezę, że najbardziej kontrastowe ujęcie przestrzeni występuje w Europie i Japonii¹⁸.

Przestrzeń jako wyobrażenie *a priori*

Na gruncie dyskursu filozoficznego znamienne dla nowożytności podejście do przestrzeni zaproponował Immanuel Kant. W *Krytyce czystego rozumu*¹⁹, stawiając pytanie o naturę przestrzeni, udzielił odpowiedzi, która stała się diametralnym zwrotem w dotychczasowym rozumieniu tego pojęcia. Kant twierdził, że pojęcia przestrzeni nie można utworzyć na podstawie doświadczeń „zewnętrznych”. Według niego przestrzeń „... jest koniecznym wyobrażeniem *a priori* leżącym u podłoża wszelkich zewnętrznych danych naocznych”²⁰.

Konsekwencje teorii Kanta

Kant pozbawił dotychczasową teorię (której źródeł należy szukać między innymi w fizyce Arystotelesa i u jego duchowych spadkobierców) ze złudzenia obiektywności i sensualnej percepcji przestrzeni, umieszczając ją w p o d m i o c i e . Jest to sformułowanie kluczowe dla dalszych rozważań, gdyż teoria Kanta dała początek subiektywnemu traktowaniu przestrzeni, co z czasem zaowocowało skrajnie relatywistycznymi ujęciami tego terminu. Jeżeli bowiem stanowi ona [przestrzeń] fundament poznania i należy do c z y s t y c h f o r m u m y s ł u , jeżeli nie unaocznia się w zmysłowym świecie zewnętrznym, to – można stwierdzić – zależnie od uformowania pojęć *a priori* danego podmiotu poznającego, przestrzeń będzie się każdemu jawić w odmienny, czasem diametralnie różny sposób. Droga do definicji przestrzeni jako sfery indywidualnej, własnej, intymnej, w znaczeniu subiektywnego oglądu, wydaje się być naturalną konsekwencją tego rozumowania. W tym kontekście można stwierdzić, że zarówno badania Edwarda T. Halla czy Yi-Fu Tuana, do których analiz wielokrotnie się odwołuję, zmierzają w podobnym kierunku. Tuan stwierdza, że „ludzkie przestrzenie są odbiciem jakości ludzkich zmysłów”²¹ i wyraźnie akcentuje intymny charakter doświadczenia przestrzeni, która oswojona staje się

¹⁸ Zob. E. T. Hall, *Ukryty wymiar*, tł. T. Hołówka, Warszawa 2005.

¹⁹ I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, tł. R. Ingarden, Kęty 2001.

²⁰ Tamże, s. 76.

²¹ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, s. 28, tł. A. Morawińska, Warszawa 1987.

„miejscem”. W dalszym toku rozważań Tuan, odwołując się do najbardziej osobistej sfery ludzkiej egzystencji, stwierdza, że „przestrzeń [...] jest odpowiedzią uczuć i wyobraźni na podstawowe ludzkie potrzeby”²².

Relatywizacja pojęcia przestrzeni

Współczesne badania przestrzeni, co można również przenieść na bardziej konkretne rozważania o przestrzeni pomników, nawiązują do teorii Kanta i mają swój początek w relatywizacji pojęcia przestrzeni. Zgodnie z powyższą tezą można założyć, że każdy podmiot utworzy „indywidualnie” definicję przestrzeni (więc pojęcie to należy będzie do sfery podmiotowych form umysłowych), a wtórnie będzie „projektować” ową formę na zjawiska zmysłowe. Owocem takiej „projekcji” jest r e l a t y w i z a c j a traktowania przestrzeni, zarówno w skali urbanistycznej, kameralnej przestrzeni publicznej i rozwiązań architektoniczno – rzeźbiarskich, czy przestrzeni najbliższego otoczenia – własnego domostwa. Taka relatywizacja w pojmowaniu przestrzeni dotyczyć będzie zarówno podmiotu jednostkowego, ale znajdzie również potwierdzenie w grupach społecznych spojonych np. wspólnym fundamentem cywilizacyjnym: wspólnym językiem, religią, ideologią. Choć badania i analizy Halla wyraźnie wskazują na różnice w pojmowaniu przestrzeni pomiędzy nacjami (np. Niemcy, Anglicy, Francuzi), można stwierdzić, że mieszkańców Europy cechuje czytelna wspólnota w tym zakresie. Choć również pomiędzy mieszkańcami wysp japońskich Hokkaido i Okinawy znajdziemy czytelne różnice, to bez wątplenia możemy mówić o wspólnej platformie percypowania przestrzeni wśród Japończyków²³.

Reasumując powyższe rozważania, można wskazać dwie płaszczyzny relatywnego rozumienia przestrzeni. Pierwsza dotyczyć będzie podmiotu jednostkowego, druga zaś znajdzie zastosowanie w „podmiocie zbiorowym” – grupie społecznej.

Struktura języka a pojęcie przestrzeni

Istotny wkład w zdefiniowaniu elementu łączącego grupę społeczną, która utworzy spójną płaszczyznę pojmowania przestrzeni, mają analizy prowadzone na gruncie językoznawstwa przez Edwarda Sapira, Benjamina Lee Whorfa czy Avrama Noama

²² Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 130.

²³ Por. E. T. Hall, *Ukryty wymiar*, tł. T. Hołówka, Warszawa 2005, zwłaszcza rozdziały XI i XII: Proksemika w kontekście krzyżowania się kultur.

Chomsky'iego związanego z Massachusetts Institute of Technology. Jako przykład można tu wskazać badania Whorfa, który sformułował twierdzenie, że pojmowanie świata oraz procesów przestrzennych zakorzenione jest głęboko w strukturze myślenia. Z kolei struktura ta integralnie związana jest z gramatyczną konstrukcją języka. Omawianą kwestię doskonale oddaje następujące sformułowanie: „rzeczywistość jawi się nam jak kalejdoskopowy strumień wrażeń, strukturę natomiast nadają jej nasze umysły, tj. przede wszystkim, tkwiące w naszych umysłach struktury językowe”²⁴. Poruszając się na płaszczyźnie problemów bieżącego życia społecznego konsekwencje związane z używaniem „subiektywnych języków” są niezauważalne. Każdy bez trudu odpowie na elementarne pytanie czym jest młotek i do czego służy? Gdy jednak sięgniemy do terminów nasyconych emocjami lub związanych z estetyką, takich jak np. „dom rodzinny”, „moja matka”, „ojczyzna” lub „wspaniała rzeźba”, „poruszająca muzyka” itd. zauważymy natychmiast, że każdy podmiot, na podstawie własnego doświadczenia, ufundował odmienny walor znaczeniowy dla tych pojęć.

Relatywizm i wspólna płaszczyzna w pojmowaniu przestrzeni

Nowożytna filozofia, geografia (geografia humanistyczna), antropologia, językoznawstwo, niemal jednomyślnie doszły do wniosku, że fundamentalne pojęcie przestrzeni, którym posługuje się ludzkość, niewiele ma wspólnego z obiektywizmem, lecz jest *r e l a t y w n e*. Odwołanie do historii kultury pozwala jednak twierdzić, iż porozumienie w obszarze ocen estetycznych, a więc utworzenie wspólnej płaszczyzny pojmowania przestrzeni oraz zjawisk rzeźby i architektury w niej zachodzących, możliwe było w społeczeństwach starożytnej Grecji. Hellenowie stosowali uświęconą boską mocą *k a n o n y*, które silnie zakorzenione w powszechnej świadomości, pozwalały artystom postępującym według jasno wytyczonych reguł, zbliżyć się do *p i ę k n a o b i e k t y w n e g o*. Piękna, które wymagało z jednej strony biegłości artysty, ale również podporządkowane było obowiązującym kanonom. W rezultacie obecność piękna w rzeźbie i architekturze nie budziła wątpliwości. Jednakże należy pamiętać, że Grecy tworzyli dla Greków, a nie dla barbarzyńców, którzy ich zdaniem nie posiadali umiejętności odczuwania piękna. Średniowieczna kultura chrześcijańska cechowała się również dążnością do zbudowania uniwersalnego świata wspólnych wartości estetycznych podporządkowanych

²⁴ tł. T. Hołówka: B.L. Whorf, *Nauka a językoznawstwo*, [w:] *Język, myśl i rzeczywistość*, Warszawa 2002, s. 286. Zbliżoną problematykę i rozważania zmierzające w podobnym kierunku znajdują się również w opracowaniu P. Ricoeur'a, *Język, tekst, interpretacja*, Warszawa 1989, czy E. Gilsona *Lingwistyka a filozofia: w Rozważania o stałych filozoficznych języka*, Warszawa 1975.

wartościom teologicznym. Swoista koherencja świata helleńskiego, czy średniowieczna *Christianitas* stanowią jednak przykład wyjątkowy, a nie regułę.

Pojęcie przestrzeni we współczesnych społeczeństwach

Opisany powyżej stan we współczesnych społeczeństwach wybranego obszaru kulturowego jest nieosiągalny. Język, ze swoją strukturą gramatyczną i warstwą literacką, przestał być „spoiwem” na tyle silnym, aby percepcja przestrzeni danego obszaru językowego posiadała więcej cech wspólnych, niż możliwych rozbieżności. Co więcej, w gronie profesjonalnych architektów, urbanistów i rzeźbiarzy podejmujących w twórczości problematykę kształtowania przestrzeni, posługujących się przecież wysoce wyspecjalizowanym, intersubiektywnym językiem o ugruntowanej i dobrze rozpoznanej aparaturze pojęciowej, spotykamy szczególne rozbieżności. Widoczne jest to zwłaszcza w zakresie ocen estetycznych. Kontynuując ten wątek można stwierdzić, że nasycony emocjami język ekspresji twórczej, w połączeniu ze szczególną wrażliwością autorów, ujawnia jasno i wyraźnie indywidualne różnice w percepcji przestrzeni i w opisie subiektywnego obrazu świata poprzez jej kształtowanie w rzeźbie i architekturze.

Transformacje społeczne oraz ugruntowanie się systemu demokratycznego przyczyniły się do stanu, w którym wymieszały się nie tylko języki. Miasta współczesne stały się etnicznymi, kulturowymi czy ideowymi konglomeratami. Zjawisko jest to najostrzej widoczne w wielkich światowych metropoliach: Nowym Jorku, Londynie, Paryżu czy Tokio, zauważalne jest również w mniejszych wspólnotach lokalnych. Ułatwienia w komunikacji, symboliczne „zniesienie granic” i swoboda (a czasem również konieczność wynikająca np. z chęci poprawy warunków bytowych) w przemieszczaniu się, doprowadziły do sytuacji, w której miasta XXI wieku bardziej przywodzą na myśl biblijną opowieść z Księgi Rodzaju o wieży Babel, niż Ateny i złote czasy Peryklesa, czy chrześcijańską Europę w wiekach średnich. Jednolita płaszczyzna pojmowania przestrzeni uległa bezpowrotnie załamaniu.

Spory o formę pomnika i jego miejsce w przestrzeni urbanistycznej

Charakterystyczne dla współczesności są dyskusje i spory odnośnie estetyki miast i organizacji przestrzeni publicznej wraz z elementami ją kształtującymi. Wraz z rozpowszechnianiem się postawy indywidualistycznej, obserwujemy stałe umacnianie się podmiotowej subiektywności w postrzeganiu przestrzeni oraz pogłębiającą się polaryzację

stanowisk. Areną, na której te różnice ujawniają się w najbardziej czytelnej i równocześnie nasyconej emocjami formie, są realizacje pomnikowe: od etapu formułowania szczegółowych warunków konkursu, poprzez przebieg procedury wyboru zwycięskiej koncepcji, na emocjach towarzyszących symbolicznemu odsłonięciu monumentu kończąc. Nie jest to problem zupełnie nowy. Historia budowy Pomnika Adama Mickiewicza na krakowskim Rynku czy, w bliższych nam czasach, perturbacje związane z realizacją pomnika Powstania Warszawskiego na Placu Krasińskich w Warszawie, to tylko wybrane przykłady spośród wielu podobnych zjawisk.

Problem związany ze znalezieniem adekwatnej formy pomnika wydaje się być szczególnie palący w miastach o wielowiekowej historii i ugruntowanej strukturze społecznej, próbujących dostosować się do nowych wyzwań i funkcjonowania w ekonomicznych i społecznych uwarunkowaniach współczesnego świata. Paralizujący ciężar dziedzictwa przeszłości skłania ku działaniom zachowawczym i równocześnie utrudnia rozwój idei i koncepcji w zakresie projektowania pomników na miarę wyzwań współczesności.

Pomnik na trwałe ingeruje w przestrzeń publiczną, przekształca jej warstwę emocjonalną i znaczeniową oraz odwołuje się do świadomości wszystkich grup społecznych posiadających „własny”, subiektywny sposób postrzegania i oceny walorów estetycznych przestrzeni. W tym miejscu subiektywizm kreatorów przestrzeni spotyka się z subiektywnie ukształtowanym aparatem językowym jej odbiorców.

Indywidualizm H. D. Thoreau

Jak wykazałem wcześniej, odwołując się do przykładu sztuki helleńskiej i średniowiecznej kultury chrześcijańskiej, możliwy jest stan, w którym dokonuje się względne porozumienie (lub usilne dążenie do porozumienia) w zakresie pojmowania przestrzeni. Można przyjąć, że w określonych okolicznościach historycznych nawet rozległe grupy społeczne ujawniają potencjał zdolności do utworzenia spójnego stanowiska w kwestii sposobu organizacji przestrzeni, jej percepcji oraz ocen estetycznych. Jaskrawy przykład postawy, którą można ulokować na przeciwległym biegunie tak rozumianego konsensusu, sformułowany został w autobiograficznym utworze H. D. Thoreau *Walden*. Człowiek, który opuścił miasto i udał się do zbudowanej własnymi siłami samotni, tym wymownym gestem w pewnym sensie wskazał jeszcze inny model pojmowania, czy raczej o d c z u w a n i a lub d o ś w i a d c z a n i a przestrzeni.

Budowanie miasta, czyli organizacja przestrzeni dla określonej grupy społecznej, oznacza tym samym podjęcie wyzwania współrozumienia zjawisk w niej zachodzących. Postawa Thoreau reprezentuje typ świadomego i konsekwentnego i n d y w i d u a l i s t y . Miasto ze swą urbanistyczną strukturą jest zaś obszarem, w którym krzyżują się i zgadzają interesy wielu grup społecznych, ludzi, w których naturze leży współzycie, koegzystencja w ramach określonej wspólnoty. Wspólnotowość wymusza określoną organizację przestrzeni, w ramach której wyznacza się miejsce dla każdego, jednakże nie jako jednostki, indywiduum, lecz rozumianego jako element większej całości tkanki społecznej. Architektura nadaje się szczególną rolę w porządkowaniu odczucia przestrzeni. Jak pisze Tuan: „Budowane otoczenie, podobnie jak język, ma moc określania i pogłębiania wrażliwości. Może zaostrzać i rozszerzać świadomość. Bez architektury odczucie przestrzeni musiałoby pozostać mgliste i rozproszone”²⁵. „Przestrzeń architektoniczna – dom, świątynia, miasto – jest mikrokosmosem obdarzonym jasnością, której brak zjawiskom naturalnym. Architektura jest kontynuacją ludzkich wysiłków w kierunku podniesienia świadomości poprzez tworzenie dotykającego świata, wyrażającego jasno doświadczenia zarówno te, które odczuwa się głęboko, jak i te, które dają się zwerbalizować; doświadczenia indywidualne i doświadczenia zbiorowe”²⁶.

W tym kontekście warto wspomnieć, że Arystoteles, którego Thoreau, będąc filologiem klasycznym z wykształcenia, jak można przypuszczać czytał w oryginale²⁷ – już dawno zauważył, że chociaż człowiek z natury jest „zwierzęciem politycznym” (łac. *animal sociale*, gr. ζῷον πολιτικόν)²⁸, (a więc stanowiącym fragment większej całości – społeczności obywatelskiej), to zdarzają się również indywidualiści, którzy opuszczają miasto i żyją na uboczu²⁹.

Współczesne formy indywidualizmu - indywidualistyczna percepcja przestrzeni

²⁵ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 131.

²⁶ Tamże, s. 139.

²⁷ H. D. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, tł. H. Ciepłińska, Warszawa 2005, s. 131: „Warto jest poświęcić młode lata i kosztowne godziny na naukę choćby kilku słów w językach klasycznych, albowiem wykraczają one poza trywialność ulicy i stanowią niewyczerpane źródło inspiracji i podniecy”.

²⁸ „Człowiek jest istotą stworzoną do życia w państwie [tj. państwie-mieście] więcej niż pszczoła lub jakiegokolwiek zwierzę żyjące w stadzie, to jasną jest rzeczą.” Arystoteles, *Polityka*, tł. L. Piotrowicz, Warszawa 2001, s. 27.

²⁹ „Kto zaś nie potrafi żyć we wspólnocie albo jej wcale nie potrzebuje, będąc samowystarczalnym, bynajmniej nie jest członem państwa, a zatem jest jakby zwierzęciem, albo bogiem” (Arystoteles, tamże, s. 28).

Indywidualistyczna postawa Thoreau, wyjątkowa na początku XIX wieku, stała się w pewnym sensie coraz bardziej powszechna. Można bez wahania stwierdzić, że obecnie, uwzględniając oczywiste transformacje w funkcjonowaniu społeczeństw, indywidualistyczny styl życia urasta do rangi normy. Bez zagłębiania się w genezę omawianego zjawiska należy stwierdzić jednak, że indywidualizm Thoreau wynikał z pobudek diametralnie odmiennych od konsumpcyjnych z reguły motywacji środowiska współczesnych „singli”. Transcendentalista z Concorde zamieszkał nad stawem Walden aby „prowadzić życie proste, niezależne, wielkoduszne i ufne”³⁰. „Zamieszkałem w lesie, albowiem chciałem żyć świadomie, stawiać w życiu wyłącznie przed najbardziej ważkimi kwestiami, przekonać się, czy potrafię przyswoić sobie to, czego może mnie życie nauczyć, abym w godzinie śmierci nie odkrył, że nie żyłem”³¹. Thoreau marzył o społeczeństwie jednostek ograniczonych do elementarnych potrzeb, a tym samym powiązanych silnie z naturą i rytmem świata przyrody. „Większość luksusów i tak zwanych wygod życiowych jest nie tylko zbędna, lecz stanowi niewątpliwie przeszkodę w rozwoju duchowym ludzkości”³². Pisał o ludziach, którzy „wznosili swoje domostwa własnymi rękami, i zaopatrywali siebie i swoje rodziny w żywność w sposób dostatecznie prosty i uczciwy...”³³.

Na marginesie rozważań warto zauważyć, że nieodparta potrzeba dystansu cechowała również np. Ludwiga Wittgensteina, który zamieszkał opodal wsi Skjolden w Norwegii, gdzie w latach 1913 – 1914 przebywał i pracował w odosobnieniu.

W kierunku kontemplacji natury

Postać Thoreau jest mi szczególnie bliska, zaś autobiograficzna powieść *Walden* stała się swoistą *zachętą do filozofii*... zen. Pełne wnikliwej obserwacji i subtelności, niezwykle poetyckie opisy przyrody, które odnajduję na kartach *Waldenu* pozwalają dostrzec w transcendentaliście z Concorde najszlachetniejsze cechy mistrzów zen. Postulaty sformułowane przez Thoreau, bliskie są fundamentalnym założeniom tej filozofii. Pełen skupienia i szacunku stosunek do natury jest w kulturze japońskiej powszechny. W filozofii zen można ponadto wyraźnie wskazać rolę twórczego i m p u l s u posiadającego swoje źródło w kontemplatywnym obcowaniu z przyrodą. Poruszone powiewem wiatru liście,

³⁰ H. D. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, tł. H. Cieplińska, Warszawa 2005, s. 42.

³¹ Tamże, s. 120.

³² Tamże, s. 41.

³³ Tamże, s. 71.

rozkwitający kwiat lotosu, uschnięte źdźbło trawy, czy rytm spadających kropeł deszczu stymulowały od wieków wrażliwość Japończyków³⁴.

Zerwanie kontaktu z krajobrazem i powrót do form natury

Charakterystyczna dla XX i nabierająca tempa u początków XXI wieku, jest tendencja do koncentrowania życia społecznego w miastach i aglomeracyjnych zespołach miejskich³⁵. Proces ten w rozwijających się krajach (*vide* Chiny) charakteryzuje gwałtowne zerwanie kontaktu ze światem naturalnie ukształtowanego krajobrazu. W wysoko rozwiniętych regionach świata (Francja, Japonia, Szwajcaria itd.) mamy natomiast do czynienia z próbą wtórnego zbliżenia mieszkańców miast do form natury i zrozumienia zasad jej funkcjonowania. Ten sposób myślenia wyraża się w stosowaniu inteligentnych, ekologicznych technologii i w kreowaniu obiektów architektury w twórczym dialogu z zastanym krajobrazem. Oskar Hansen, lokując ten typ aktywności przestrzennej w obrębie Formy Otwartej, wskazuje ponadto na takie aspekty jak „przekształcalność”, a więc „organizacja przestrzeni uwzględniająca [zmieniające się - B.S.] potrzeby życia.”³⁶ Innym przejawem tak rozumianego „skrócenia dystansu” do natury jest imitowanie przyrody tak, aby same obiekty architektoniczne i przestrzenie publiczne przypominały jej naturalne formy.

Jeszcze szersze ujęcie tematu obecne jest w rozważaniach Zumthora. „Oprócz uczucia do natury, jako czegoś, co jest ze mną związane i co wykracza poza mnie, doświadczam także pejzażu jako ojczyzny. Niebo, zapachy, nastroje świetlne, barwy i formy – krajobraz mojego dzieciństwa wszedł mi w krew i kiedy do niego powracam, czuję się jak u siebie w domu”³⁷. Charakter twórczości Aarona Betsky’ego, zdaniem którego architektura komponowana jest nie „na terenie”, lecz „współ z terenem” i „winna wyrażać relacje pomiędzy ciałem i krajobrazem”³⁸, czy Emilio Ambasza, w którego projektach betonowa architektura zostaje zamknięta, czy subtelnie skrywana pod powierzchnią zielonej darni, jest przykładem „rozpuszczania” architektury w środowisku naturalnym. Nie sposób w tym miejscu nie wspomnieć o słynnej fasadzie Musée du quai Branly w Paryżu³⁹, czy zrealizowanej z wielkim rozmachem koncepcji japońskiego architekta Tadao Ando Naoshima

³⁴ Filozofii zen poświęcam więcej uwagi w dalszej części rozprawy.

³⁵ Swoistym *signum temporis* jest pomysł utworzenia w rejonie chińskich metropolii Guangzhou i Shenzhen super-miasta o liczbie mieszkańców sięgającej 42 milionów.

³⁶ O. Hansen, *Zobaczyć świat*, Warszawa 2005, s. 30.

³⁷ P. Zumthor, *Myślenie architektury*, Kraków 2010, s. 95.

³⁸ Zob. A. Betsky, E. Adigard, *Architecture Must Burn. A manifesto for an architecture beyond building*, London 2000, s. 87-99.

Contemporary Art Museum oraz innych obiektów na wyspie Naoshima w Japonii. Przykład rozwiązań architektonicznych dla ekspozycji *Nenufarów* Claude'a Moneta w Monet Gallery to mistrzowskie rozwiązanie przestrzenne Ando. Japoński architekt, obok formalnych elementów kompozycji architektonicznej, odwołuje się do emocjonalnego odbioru przestrzeni ze szczególnym akcentem na jej polisensoryczną percepcję.

Należy podkreślić, że rozwiązania architektoniczne ekspozycji *Nenufarów* Moneta na wyspie Naoshima mocno osadzone są w japońskiej tradycji pojmowania przestrzeni i nie stanowią bynajmniej odpowiedzi na postulaty modnego nurtu *green architecture*. Ów nurt mody architektonicznej znajduje rezonans zwłaszcza w rozwiniętych krajach europejskich, staje się coraz powszechniejszy i wiąże się również – o czym świadczą m.in. projekty autorstwa Marka Budzyńskiego – ze sferą naukową (*vide* nowy budynek Biblioteki Uniwersyteckiej Uniwersytetu Warszawskiego, który przykryty jest ogrodem rozciągającym się na powierzchni ponad 10.000 m², a wewnątrz wypełniony ekspansywną roślinnością), a także ze sferą sakralną, o czym świadczy późniejszy projekt Świątyni Opatrzności Bożej w Warszawie tegoż autora⁴⁰.

Natura i *sacrum* w architekturze

W tym miejscu zatrzymam się przy wątku architektury, czy szerzej, przestrzeni sakralnej. Zauważmy, że wspomniane projekty Budzyńskiego związane są ściśle z nurtami ekologicznymi w architekturze. Odwołując się do wcześniejszych spekulacji można stwierdzić, że jest to w dużej mierze projekt zagospodarowania przestrzeni, wynikający z kulturowo uwarunkowanego, a zatem s u b i e k t y w i s t y c z n e g o oglądu. Wracam na chwilę do projektu Biblioteki Uniwersyteckiej Uniwersytetu Warszawskiego. Można oczywiście założyć, że architekt kierował się postulatem, zgodnie z którym kultura może i powinna współgrać z naturą. Na podstawie własnych analiz na ten temat przedstawił ów projekt, gdzie – używając kolejnej metafory – książki zostały spowite bluszczem. Biorąc pod uwagę drugi wspomniany projekt (Świątyni Opatrzności Bożej), przypuszczam, że w tym przypadku kierowano się raczej powszechną tendencją, bądź ogólną ideologią nurtu architektury ekologicznej, w ramach której osadzenie budynków w zieleni zakłada integrację i symbiozę elementów naturalnych oraz intencjonalnych aktów twórczych człowieka.

³⁹ Autor założenia J. Nouvel.

⁴⁰ Projekt, który uzyskał główną nagrodę w konkursie rozstrzygniętym w kwietniu 2000 roku, ostatecznie nie został zrealizowany.

Innym przykładem, do którego warto w tym miejscu sięgnąć, jest projekt nowego gmachu Biblioteki Narodowej w Paryżu, zrealizowany w latach 1989 – 1995 z inicjatywy prezydenta François Mitterranda⁴¹. Projekt ów, wpisując się w nurt „zielonej architektury”, proponuje ujęcie wycinka natury (fragment lasu sosnowego) umowną „ramą” – kadrem prostych brył architektonicznych imitujących otwarte księgi. Użycie dziewiczej natury, jako ideowej osi założenia kompozycyjnego, w kontekście naukowej funkcji biblioteki, nadaje całemu rozwiązaniu symbolicznego waloru. Czy można skomentować tę koncepcję przestrzennego rozstrzygnięcia lepiej niż uczynił to Cyceron pytając: *si apud bibliothecam hortulum habes, nihil deerit*⁴²?

Wartości dominujące – wartości absolutne

Moda na różnorakie nurty i style w architekturze nie jest bynajmniej niczym nowym. Pokazuje jasno, że w architekturze i sposobie opanowania przestrzeni, odzwierciedla się w dużym stopniu *ś w i a t o p o g l ą d*, czy główny nurt myślowy, dominujący w danej społeczności (lub szerzej – w danym obszarze kulturowym), w konkretnym etapie dziejów. W tym sensie, w projekcie osadzonej w naturze formie Świątyni Opatrzności Bożej, kontemplować można nie tyle uobecnione *sacrum*, co raczej odnaleźć obowiązujące schematy kulturowe. W tym przypadku dyskurs „ekologiczny” znajdujący wyraz w modnej formie *green architecture*.

Na marginesie głównego nurtu rozważań można postawić pytanie: czy w społeczeństwie XXI wieku jest jeszcze przestrzeń i wrażliwość na *sacrum* w architekturze? Czy może miejsce *sacrum* zastąpił duch „ekologicznego imperatywu”, jako wyraz aktualnie dominującej ideologii rządzącej powszechną świadomością? Mircea Eliade pisze z przekonaniem, że *sacrum* znika ze świadomości społecznej, twierdząc równocześnie, że „świat zdesakralizowany w swej całkowitości, całkiem zdesakralizowany Kosmos to *novum* w dziejach ducha ludzkiego”⁴³. Niemal 30 lat wcześniej Stanisław Ignacy Witkiewicz pisząc o zaniku „uczuć metafizycznych”, wskazuje na podobne aspekty „rozwoju społecznego”⁴⁴. Yi-Fu Tuan zaś stwierdza: „W nowoczesnym społeczeństwie miejsce kosmosu zajęły

⁴¹ Autor projektu: Dominique Perrault.

⁴² *Czegóż może ci brakować, jeśli masz bibliotekę, a przy niej ogród?* (Tłumaczenie własne.)

⁴³ M. Eliade, *Sacrum i profanum*, tł. R. Reszke, Warszawa 1996, s.9.

⁴⁴ Por. *O zaniku uczuć metafizycznych w związku z rozwojem społecznym*, [w:] *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, Warszawa 2002.

odpryski wierzeń i konfliktowe ideologie”⁴⁵. „Symbole straciły wiele ze swej siły pobudzania myśli i uczuć, ponieważ siła ta zależy również od istnienia spójnego świata. Bez takiego świata symbole nie dają się odróżnić od znaków”⁴⁶.

Architektura jako traktat

Odwracając perspektywę dziejów można z łatwością wskazać daleko idącą analogię – „mechanizm”, który rządził świadomością społeczną w minionych epokach historycznych. W starożytnej Grecji, w Bizancjum, czy w średniowiecznej Europie świątynia traktowana była nie tylko jako budynek użyteczności publicznej (dla celów kultu), nie tylko jako miejsce oddawania czci Bogu, a głównie jako ikona, traktat teologiczny właśnie. Jako manifestacja matematyczno-pitegorejskiego⁴⁷, a następnie teologicznego ducha epoki. Duch epoki znajdujący rezonans w sakralnej wrażliwości społecznej, był diametralnie inny, a świątynia stanowiła inteligibilną przestrzeń uobecnienia teologicznych fundamentów wiary⁴⁸. „Wertykalna struktura średniowiecznego kosmosu nie była więc suchą abstrakcją, którą należało przyjąć z wiarą, lecz widzialnym i dotykającym światem, takim jak wznoszące się do nieba łuki i wieże”⁴⁹.

Znamienna w tej mierze jest m.in. uwaga VII-wiecznego bizantyjskiego teologa, myśliciela Maksyma Wyznawcy, który w fundamentalnym traktacie o Liturgii Świętej, w tym o organizacji świątyń, pisał: „Na pierwszym poziomie kontemplacji Boska świątynia posiada [w sobie] obraz i ikonę Boga i dlatego, według obrazu i podobieństwa, posiada to samo oddziaływanie (...). Boża świątynia jest obrazem i ikoną całego świata, który składa się z istot widzialnych i niewidzialnych, dlatego w niej również można obserwować istniejącą różnorodność i jedność”⁵⁰.

Niemal siedemset lat później odnajdujemy bardzo podobne ujęcie dotyczące teologicznego pojmowania przestrzeni u XIV-wiecznego kontynuatora myśli Maksyma – Symeona z Tessaloniki: „Będąc podzieloną na najświętszy przybytek i części zewnętrzne, [świątynia] przedstawia samego Chrystusa, posiadającego dwie natury: jednocześnie Boga i człowieka. I jedno jest widzialne, drugie niewidzialne; tak samo też [przedstawia] człowieka, złożonego z duszy i ciała. Ale również znakomicie [przedstawia] tajemnicę

⁴⁵ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 150.

⁴⁶ Tamże, s. 151.

⁴⁷ Por. Wł. Tatariewicz, *Estetyka starożytna*, Wrocław-Kraków 1960, zwł. s. 54-106.

⁴⁸ Por. P. Floreński, *Ikonostas i inne szkice*, Białystok 1997.

⁴⁹ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 138.

Trójcy, która jest niedostępna w [swej] istocie. (...) Szczególnie zaś odzwierciedla świat widzialny i niewidzialny, ale i tylko widzialny: mianowicie niebo przez święty ołtarz, rzeczy ziemskie zaś przez resztę świątyni. Z innego punktu widzenia całą świątynię można uznać za podzieloną na trzy części: mówię o przedsionku, nawie i ołtarzu. To zatem oznacza i Trójcę, i zastępy niebiańskie ustawione po trzy, i lud wiernych podzielony na trzy części; mówię o kapłanach i zakonnikach, wiernych w pełni oraz pokutnikach”⁵¹.

Przestrzeń materialna staje się tu emanacją przestrzeni niematerialnej – sakralnej, czy mówiąc językiem Eliadego – *sacrum* przenika *profanum* i nadaje mu nowe konotacje oraz zmienia postrzeganie czasu z linearnego, na czas święty, w którym – dzięki uświęceniu przez architekturę teologiczną – funkcjonują wierni. Sam fakt powiązania określonych form architektury z teologią sprawia, że cegły i tynki przenoszą niejako człowieka w i n n y w y m i a r i oferują mu nowe sensory, kształtujące z kolei, niejako powtórnie, jego postrzeganie przestrzeni.

Kulturowy relatywizm w postrzeganiu przestrzeni

Szczególny rodzaj relatywizmu kulturowego i teologicznego w kształtowaniu przestrzeni dobrze demonstrują cmentarze. Cmentarze muzułmańskie stanowią umowną, niemal niezauważalnie wydzieloną przestrzeń, przez którą przetaczają się zwąły śmieci, nie budząc najmniejszego zgorszenia. Stanowi to wyraziste odzwierciedlenie muzułmańskiego stosunku do ludzkiego ciała i śmierci⁵². Z kolei cmentarze chrześcijańskie, lokowane jeszcze w XIX wieku wokół świątyni, od zawsze otoczone były szczególną czcią i troską. Przyczyn takiego postępowania można się doszukiwać w fundamentalnym dla chrześcijaństwa dogmacie o zmartwychwstaniu w ciałach, który znajduje swój szczególny wyraz również w podniosłych uroczystościach pogrzebowych oraz trwałej pamięci o zmarłych.

Wartości absolutne a kształtowanie przestrzeni

Reasumując dotychczasowe rozważania przywołuję tezę, że sposób organizacji przestrzeni w każdej epoce, każdym kręgu kulturowym lub społeczności jest odzwierciedleniem tego, co dana wspólnota uznaje za w a r t o ś c i a b s o l u t n e .

⁵⁰ Symeon z Tesaloniki, *O świątyni Bożej*, Kraków 2007, s. 17.

⁵¹ Tamże, s. 38-39.

⁵² Odnośnie stosunku muzułmanów, a ściślej Arabów osadzonych w kulturze islamu, zob. analizy E. Halla w rozdziale *Świat arabski*, w pracy: E. Hall, *Ukryty wymiar*, tł. T. Hołówka, Warszawa 2005, s. 195-208.

Myśl tego rodzaju odnajduję już w starożytnych tekstach dotyczących miast-państwa: w *Prawach* Platona, czy *Polityce* Arystotelesa. Ten pierwszy w swojej teorii projektu miasta wprowadza wyraźny podział obszaru *polis* na dwanaście części, które mają odpowiadać w *izji* m i t o l o g i c z n e j określonych bogów Greckich⁵³. W czasach nam współczesnych mamy do czynienia z podobnie formułowanym ujęciem – dostrzegł je socjolog miasta Wallis w myśli innego polskiego socjologa: „Florian Znaniecki w mało znanym studium z roku 1938, pod tytułem *Socjologiczne podstawy ekologii ludzkiej* proponował badać możliwość przekładania wartości przestrzennych na nieprzestrzenne i odwrotnie – nieprzestrzennych na przestrzenne. Twierdził on, że występuje bezpośrednia odpowiedniość i zależność między społecznymi, politycznymi i estetycznymi wartościami, które są wyrażone w kategoriach pojęciowych i abstrakcyjnych, a otaczającym nas światem zjawisk społeczno-przestrzennych”⁵⁴.

Analizując zmiany zachodzące w dziedzinie sztuki, zwłaszcza w XX wieku, które dokonały się w sposobie definiowania dzieła sztuki, można stwierdzić, że transformacja jaką obserwuje się w myśleniu o pomniku pozostaje w bezpośrednim związku z tym procesem.

Dwa podejścia do pojęcia przestrzeni

W kontekście powyższych uwag wyszczególnić można dwa główne podejścia do kwestii przestrzeni w kulturze: podejście materialistyczne i podejście idealistyczne. Wymienione podejścia traktuję jako propozycje równorzędne (alternatywne) posiadające jednak odmienne formy wyrazu⁵⁵. Ponieważ idea potrzebuje materialnej formy, a forma pozbawiona idei nie ukonstytuuje dzieła sztuki, konkretne realizacje pomnikowe zajmują miejsce pomiędzy podejściem idealistycznym i materialistycznym, zbliżając się do jednego bądź drugiego bieguna.

Przestrzeń materialistyczna

⁵³ Por. Platon, *Prawa*, tł. M. Maykowska, Warszawa 1960.

⁵⁴ A. Wallis, *Możliwość zastosowania socjologii w urbanistyce*, [w:] *Socjologia i kształtowanie przestrzeni*, Warszawa 1971, s. 58.

⁵⁵ Koniecznym w tym miejscu jest stwierdzenie, że w części rozważań dotyczących przestrzeni materialistycznej kwestię materializmu dialektycznego traktuję wyłącznie jako zagadnienie z zakresu filozofii, którą separuję konsekwentnie od wszelkich ideologii i systemów politycznych zbudowanych na jego podstawie. Jak sądzę, taka postawa pozwala na bardziej obiektywną ocenę osiągnięć sztuki, architektury i urbanistyki socrealistycznej.

Podjęcie pierwsze – materialistyczne. Jego cechą dystynktywną jest nadawanie materii wartości dominującej oraz przyznanie jej fundamentalnego miejsca w myśleniu o świecie. Opiera się ono na przekonaniu, że struktura świata mentalnego jest emanacją struktury świata materialnego, co np. w dobrze znanej tezie głoszonej przez marksistów zawarto w twierdzeniu, że „byt kształtuje świadomość”. Można powiedzieć, że zgodnie z poglądem materialistycznym: przestrzeń materialna oraz jej elementy „odciskają się” w przestrzeni kulturowej – zarówno jednostkowej (tj. w tym, jak indywiduum postrzega siebie oraz jak np. porządkuje informacje, czy komponuje nowe treści), jak i w przestrzeni społecznej. Odwołując się do rozważań Hansena dotyczących Formy Zamkniętej, przestrzeń materialistyczną można identyfikować z mechanizmami funkcjonowania ustrojów totalitarnych i religii monoteistycznych. Typowym przykładem przestrzeni materialistycznej (i równocześnie Formy Zamkniętej) jest słynna statua Chrystusa w Rio de Janeiro czy Pałac Kultury i Nauki im. Józefa Stalina w Warszawie – „bezkonkurencyjny w swej wielkości i agresywny w formie, podporządkowuje sobie na zasadzie *kontrastu wielkości i kontrastu kształtu* wszystkie pozostałe elementy pejzażu Warszawy”⁵⁶.

Przestrzeń materialistyczna, poprzez dosłowność przekazu i z mocą jednoznacznych gestów twórczych wyrażanych w rzeźbie pomnikowej i architekturze, uwydatniać będzie podstawowe cechy przypisywane materii i pojęciu materialności – bezpośredniość, masywność, symetrię, zwartość, ciężar i dominującą skalę. W urbanistyce akcentować będzie osiowy charakter założeń i rozległość placów i alej, nie liczących się ze skalą człowieka i naturalną potrzebą intymności. Przykładem tak zbudowanej przestrzeni materialistycznej w urbanistyce jest układ przestrzenny Moskwy, czy koncepcja Nowej Huty w Krakowie⁵⁷. Tak kształtowana przestrzeń ma zwrócić myśli ku absolutyzowanej materialności i właściwym jej cechom.

⁵⁶ O. Hansen, *Zobaczyć świat*, Warszawa 2005, s. 102.

⁵⁷ Układ urbanistyczny Nowej Huty stanowi przykład spójnego i konsekwentnie kształtowanego założenia przestrzennego o czytelnych założeniach koncepcyjnych i stanowi symbol architektury i urbanistyki socrealistycznej w Polsce.

Pomnik i przestrzeń materialistyczna

W kontekście powyższych stwierdzeń odwołam się do przykładu dwóch założeń pomnikowych, które, w moim przekonaniu, dobrze ilustrują podejście materialistyczne w kształtowaniu przestrzeni.

Założeniem pomnikowym, które zgodnie z przyjętą koncepcją kwalifikuje tę realizację do kategorii przestrzeni materialistycznej, jest pomnik walk i męczeństwa oraz mauzoleum na terenie dawnego obozu koncentracyjnego w Lublinie – Majdanku. Potężna brama, przywołująca skalą budowie megalityczne, otwiera centralną oś całego założenia pomnikowego, zamkniętego masywną kopułą mauzoleum. Skala monumentalnego elementu rzeźbiarskiego jest wymuszona koniecznością opanowania przestrzeni, którą w terminologii zaproponowanej przez Yoshinobu Ashiharę, należałoby zdefiniować jako przestrzeń negatywną, nie posiadającą wyraźnych granic. Przytłaczająca forma bramy o dramatycznie ekspresyjnej fakturze, zawęża pole możliwych interpretacji pomnika, zaś fakt przebywania w rozległej, otwartej przestrzeni posadowienia pomnika sprawia, że monument staje się dziełem oddziałującym na „odbiorcę zbiorowego”.



Pomnik – Mauzoleum na Majdanku. Fot. Daniel Gąsienica.

W oderwaniu od uwarunkowań społecznych, politycznych i estetycznych epoki, w której powstał pomnik – mauzoleum na Majdanku, zrealizowany został Pomnik Pomordowanych Żydów w Europie, zwany w skrócie Pomnikiem Holocaustu w Berlinie. Pomnik, który zaliczam również do rozwiązań przestrzeni materialistycznej, jest śmiałym założeniem przestrzennym operującym dużą skalą oraz powściągliwą, lapidarną formą detalu rzeźbiarskiego. Powierzchnia obiektu pomnikowego przekracza 19 tys. metrów kwadratowych, na której to powierzchni posadowiono 2711 betonowych bloków – stal. Ulokowanie tak rozległego obiektu pomnikowego w sercu stolicy Niemiec, oraz kontekst najbliższego sąsiedztwa budynków administracji państwowej i placówek dyplomatycznych, należy uznać za akt wielce wymowny i nieprzypadkowy. Pomnik, w swym przestrzennym rozmachu, ma stanowić rodzaj symbolicznej wyrwy, rany czy skazy na tkance urbanistycznej metropolii europejskiej, a w domyśle, poprzez wspomniany wcześniej kontekst, stać się stygmatem historii narodu niemieckiego.



Pomnik Pomordowanych Żydów Europy w Berlinie. Fot. Wolfgang Staut.

Cechy berlińskiego pomnika, które pozwalają mi na potraktowanie tej realizacji jako przykładu materialistycznego podejścia w kształtowaniu przestrzeni, to przede wszystkim epatowanie skalą realizacji oraz charakterystyczne wyeksponowanie użytego materiału (beton) oraz jego metaforycznego i rzeczywistego ciężaru. Nagromadzenie tak

potężnej ilości zunifikowanych, betonowych elementów w pewnym sensie odbiera im moc zamierzonego symbolicznego oddziaływania, stając się raczej „betonową dżunglą” – obiegową metaforą współczesnego miasta. W zakresie koncepcji, pomnik odbieram jako rodzaj komunikatu, w którym nie pozostawiono zbyt wiele miejsca na indywidualną wrażliwość odbiorcy, ograniczając tym samym rolę duchowej percepcji i kontemplacji.

Przestrzeń idealistyczna

Odmienne podejście do kształtowania przestrzeni, równie silnie oddziałujące w kulturze, można określić jako *i d e a l i s t y c z n e*. Wartości absolutne przypisuje się tutaj wymiarom duchowemu i niematerialnemu. Podejście to jest więc konsekwentnym przeciwieństwem podejścia pierwszego. Zasada się ono na tezie sformułowanej już w estetyce pitagorejskiej oraz w pismach Platona, a głoszącej, że struktura świata widzialnego jest emanacją i uobecnieniem świata niewidzialnego. Kluczowe dla tej koncepcji jest także przekonanie, że poszczególne elementy zorganizowania przestrzeni wynikają z idealistycznego, niecielesnego, idealnego wzorca, który aktualizuje się tj. ucieleśnia i niejako „odciska” w rzeczywistości materialnej. Przestrzeń idealistyczna zbliżać się będzie ku Formie Otwartej Oskara Hansena, której przypisywane są takie cechy jak: wolne plany i wolne przekroje oraz rozwojowość⁵⁸.

Tym samym *przestrzeń idealistyczna* będzie konsekwentnie konfrontować i nakierowywać odbiorcę subtelną metaforą i finezyjną formą na to, co niematerialne – duchowe. Poprzez studium idei i doskonalenie proporcji będzie odrywać myśli od fizyczności materii oraz podstawowych problemów egzystencji człowieka, zmierzając do całościowego ujmowania indywidualnych zjawisk np. powiązanych zależnościami „humanistyczno – ekologicznymi”⁵⁹. Osobną, niezwykle interesującą kwestią, która wymagałaby szczegółowego, niezależnego studium, jest tu dialog architektury (ze szczególnym uwzględnieniem architektury sakralnej), a więc komponowania przestrzeni materialnej, z muzyką i światłem, a więc komponowaniem przestrzeni niematerialnej. Poprzez muzykę architektura sakralna zyskuje o wiele większe oddziaływanie w omawianym zakresie, zaś „... w katedrach gotyckich łączono światło i przestrzeń, aby osiągnąć mistyczne piękno. Zalane światłem wnętrza barokowych kościołów i sal to dalsza eksploracja

⁵⁸ Por. O. Hansen, *Zobaczyć świat*, Warszawa 2005, s. 29-41.

⁵⁹ Por. tamże, s. 30.

możliwych wielkich i trwałych koncepcji przestrzennych”⁶⁰. Artystą współczesnym, w którego realizacjach odnajduję fascynującą koegzystencję elementów o rodowodzie architektonicznym ze światłem jest James Turrell, którego twórczość jest powszechnie znana.

Pomnik – Mauzoleum w Treblince

Przykładem monumentu, którym chcę się posłużyć do zilustrowania przejścia od materialistycznego do idealistycznego podejścia w kształtowaniu przestrzeni, jest realizacja pomnika – mauzoleum na terenie dawnego hitlerowskiego obozu zagłady w Treblince. Założenie wcześniejsze o 40 lat od berlińskiego pomnika Petera Eisenmana, powstało niemal równoległe do pomnika Walk i Męczeństwa w Lublinie – Majdanku. Realizacja w Treblince pozostająca niewątpliwie w formalnym dialogu z berlińskim Pomnikiem Holocaustu, poprzez motyw symbolicznej bramy nawiązuje również do pomnika na Majdanku. I choć nietrudno doszukać się licznych analogii, zarówno w zakresie skali (omawiane realizacje zajmują rozległy obszar), czy choćby odnośnie upamiętnianej idei oraz zasady budowania struktury przestrzennej, wspomniane projekty wykazują fundamentalne różnice pozwalające na przypisanie ich, zgodnie z zaproponowaną terminologią, do dwóch kategorii.



Pomnik – Mauzoleum w Treblince. Fot. Bartłomiej Struzik.

⁶⁰ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 150.

Pomnik – mauzoleum w Treblince zajmuje obszar dawnego hitlerowskiego obozu zagłady. Sama świadomość, że wkraczając na teren p o m n i k a – m i e j s c a znajdujemy się w rzeczywistej przestrzeni dawnego obozu nabiera kluczowego znaczenia. Idea pomnika jest odwołaniem się do wartości emocjonalnych i niematerialnych – swoistej p r z e s t r z e n i p a m i ę c i pozostawiającej swój ślad i „odciskającej się” w strukturze materialnej.

Kluczowym elementem kompozycji przestrzennej pomnika jest użycie kamiennych bloków o naturalnej, łamanej fakturze i zróżnicowanej wielkości: od drobnych odłamków skały, do elementów nieznacznie przekraczających wysokość jednego metra. Zastosowanie takiej skali detalu rzeźbiarskiego nie przytłacza, pozwalając na wytworzenie przestrzeni kontemplacji i intymnej percepcji Formy Otwartej założenia pomnikowego⁶¹. Kompozycja „kamiennych świadków” została zaaranżowana na rozległej przestrzeni zajmującej fragment leśnej polany, na której betonowym „płaszczem” wyznaczono miejsce pomnika. Jednym z elementów układu przestrzennego jest symboliczna, kamienna „brama” reprezentowana sugestywną, pionową szczeliną w murze z megalitycznych bloków. To element zaczerpnięty z koncepcji przestrzeni materialistycznej, który w interpretacji Hansena jest „potężną, agresywną, apodyktyczną formą (zamkniętą)”⁶². W przeciwieństwie do Pomnika Holocaustu w Berlinie, nie mamy tu do czynienia z przytłaczającą masywnością i formalną unifikacją detalu, a każda z kamiennych form wydaje się być niepowtarzalną opowieścią o dramacie i losach konkretnych osób – więźniów obozu, swoistym ś l a d e m p a m i ę c i odcisniętym w strukturze kamienia.

Wymienione cechy pomnika – mauzoleum w Treblince zbliżają tę realizację w kierunku przestrzeni o cechach idealistycznych. W kategorii formy i jakości rozwiązań przestrzennych oraz walorów detalu rzeźbiarskiego, pomnik w Treblince stanowi jedno z kanonicznych założeń pomnikowych w Polsce. Należy podkreślić, że ta monumentalna realizacja stała się kluczowym punktem odniesienia w myśleniu o pomniku – miejscu, i znalazła twórczą kontynuację w pomnikach – cmentarzach wojennych w Charkowie, Katyniu i Miednoje, czy zwłaszcza w realizacji pomnika Holocaustu w Bełżcu autorstwa rzeźbiarza Zdzisława Piłka⁶³ z zespołem.

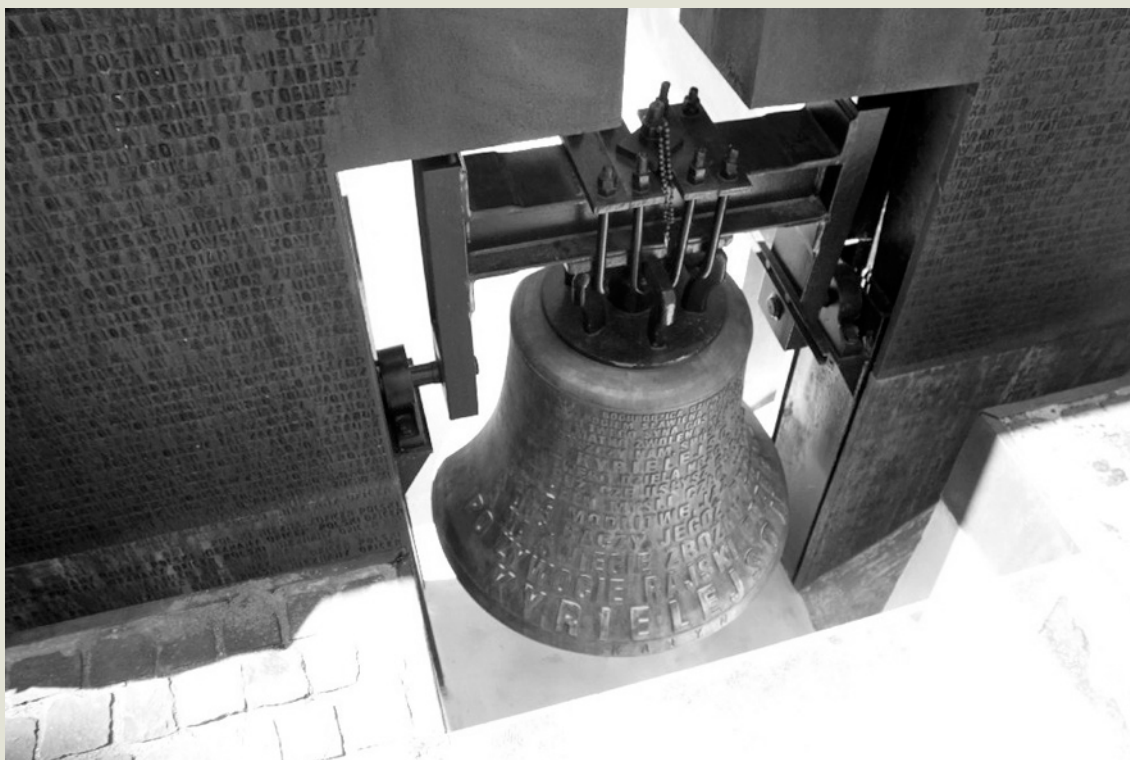
⁶¹ Por. O. Hansen, *Zobaczyć świat*, Warszawa 2005, s. 157.

⁶² Tamże, s. 157.

⁶³ Absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Gdańsku (obecnie Akademia Sztuk Pięknych) w pracowni prof. Franciszka Duszeńki.

Pomniki przestrzeni idealistycznej – cmentarze wojenne w Charkowie, Katyniu i Miednoje

Kluczowym i wspólnym elementem koncepcji pomników w Charkowie, Katyniu i Miednoje jest *memento* wyrażone poprzez użycie symbolicznego, podziemnego dzwonu. W opisie koncepcji pomnika można przeczytać: „Dzwon, który zwołuje donośnym głosem na modlitwę, bądź bije z wieży na trwogę – tu, jakby uwięziony, pogrzebany. Głos podziemnego dzwonu jest stłumiony, ale nie sposób go całkiem zagłuszyć. Jest on przestrogą dla następnych pokoleń”⁶⁴. Kolejne elementy wiążące wspomniane pomniki w ideową całość to umieszczenie w kompozycji przestrzennej ołtarza – stołu ofiarnego, związanego z religijnym rytuałem ku czci zmarłych, oraz użycie motywu bramy. „Aby wejść na teren cmentarza, należy stanąć przed wielką bramą. Jest ona otwarta, przewyciężona...”⁶⁵.



Pomnik na Cmentarzu Wojennym w Katyniu. Foto. www.radiofara.pl.

Położenie akcentu na ideowy i symboliczny wymiar użytych form (brama – ołtarz – dzwon) oraz stworzenie strefy kontemplacji i indywidualnej percepcji przestrzeni medytacyjnej pomnika, pozwala uznać realizacje w Charkowie, Katyniu i Miednoje za

⁶⁴ Red. A. Spanily, *Charków, Katyń, Miednoje. Polskie Cmentarze Wojenne*, Gdynia 2000, s. 16.

⁶⁵ Tamże, s. 16.

fundamentalne założenia pomnikowe o cechach przestrzeni idealistycznej. Oszczędna, minimalistyczna forma detalu oraz dobór materiałów użytych do realizacji pomników (płyty żeliwne, kostka bazaltowa itd.) podporządkowane zostały całkowicie i d e o w y m założeniom nekropolii.

Przestrzeń idealistyczna - dialog Wschodu z Zachodem

W dalszej części analiz dotyczących zjawiska przestrzeni idealistycznej odwołam się do fascynującej mnie od wielu lat sztuki i kultury Japonii. Bez zagłębiania się w szczegółowe problemy systemów filozoficznych Wschodu, w kontekście prowadzonych rozważań, można zaproponować tezę, że architektura japońska, japońskie ogrody zen, a ujmując rzecz najogólniej – organizacja przestrzeni w Japonii, może być również zaliczona do idealistycznego podejścia do przestrzeni. Choć bowiem – jak twierdzą m.in. Edward T. Hall⁶⁶ i Ching-Yu Chang⁶⁷, Japończycy dysponują zgoła odmiennym pojmowaniem przestrzeni, niż Europejczycy, i choć przestrzeń pojmują raczej jako o b s z a r u p o r z ą d k o w a n y , który podlega nieustannej zmianie i „płynięciu”⁶⁸, a nie jedynie jako „puste miejsce”, to takie właśnie pojęcie oraz wynikające zeń reperkusje urbanistyczne, mogą być mocno i w istotny sposób zakorzenione w szczególnym pojmowaniu tego, co absolutne przez buddyzm, czy taoizm, a już z pewnością tam ma swoje korzenie japońskie umiłowanie prostoty i estetycznej oszczędności⁶⁹.

Także wspomniana „płynność” japońskiej architektury, widoczna chociażby w projektach pomieszczeń mieszkalnych, w których ściany są przesuwane i nie tworzą – jak w budynkach europejskich – elementów stałych, niesie wyraźny rys teoretycznego zaplecza. *Eksterior* przenika *interior*, sprawiając, że granica pomiędzy tym co „na zewnątrz” i tym co „wewnątrz” zaciera się. Jak pisze Ching-Yu Chang w artykule poświęconym japońskiemu pojęciu przestrzeni: „jedna z najbardziej znaczących intuicji taoizmu wywodzi się z uświadomieni, iż transformacja i zmiany są najważniejszymi cechami natury; Lao Tsy twierdził, iż prawdziwy sens życia polega zmieniających się i przepływających doznaniach,

⁶⁶ E. Hall, *dz. cyt.*, s.193-194.

⁶⁷ Ching-Yu Chang, *Japońskie pojęcie przestrzeni*, [w:] *Estetyka japońska, antologia*, t. 1, Kraków 2008, s. 205-215.

⁶⁸ „Jednym ze sposobów kategoryzowania przestrzeni [w Japonii] jest postrzeganie jej jako płynącej. (...) Grecy dążą do uchwycenia wszystkiego jako całości za pomocą doświadczenia wizualnego, podczas gdy Japończycy zdążają stopniowo i wytrwale od części do nieuchwytniej całości. Podsumowując, japońska koncepcja synekdochicznej relacji pomiędzy częścią a całością jest doznaniowym dynamicznym procesem, nieskończonym strumieniem.” (Ching-Yu Chang, *dz. cyt.*, s. 210-215).

nic nie jest stałe i absolutne⁷⁰. Zasada niestabilności zadomowiła się przez lata w japońskiej tradycji⁷¹. Pisząc o Formie Otwartej, której przykładem może być japoński ogród kamienny, Oskar Hansen stwierdza: „Każdy przydomowy ogród jest zintegrowaną częścią czasoprzestrzennej natury [...] przenika dom – wchodzi do przestrzeni werandy w formie mniejszych kompozycji, następnie do wnętrza, do alkowy, gdzie poprzez zmienne sezonowe kompozycje roślinne – ikebany włącza życie mieszkańców w proces natury...”⁷².

Ogrody zen

Znanym architektem, kaligrafem oraz mistrzem zen był Musō, Nauczyciel Narodu (1275-1351)⁷³, który zaprojektował wiele ogrodów, dzięki intuicji osiągniętej przez praktykę zen – stawiając na prostotę, dostojność i asymetrię. Wszystkie elementy japońskiego ogrodu zen powinny pozostawać w pełnej harmonii, a dbałość dotyczyć nie tylko układu i formy, ale również koloru i faktury powierzchni, a także zmysłu zapachu, odczuwania temperatury i wilgotności otoczenia, budowania nastroju itd. Kanonicznym przykładem tradycyjnej formy ogrodu zen typu *karesansui*⁷⁴ jest założenie w świątyni *Ryoan-ji* w Kioto stworzone w okresie Muromachi przez poetę, malarza i mistrza herbaty Soami (1485-1525)⁷⁵. Wodę i jej energię symbolizuje połać zagrabionego żwiru, na której usytuowano wyspy – piętnaście odłamków skalnych porośniętych mchem, rozmieszczonych w pięciu grupach. Oglądający, bez względu na przyjęte miejsce obserwacji, może objąć wzrokiem tylko czternaście kamieni. Podobno tylko osiągnięcie *satori* może spowodować, że ostatni z kamieni stanie się widoczny. Ogród ten, który odwiedziłem kilkakrotnie, emanuje spokojem, ciszą oraz inspiruje bogatą symboliką, najbardziej czytelną dla osób praktykujących zen. Uczy sposobu odczuwania przestrzeni, z charakterystycznym dla kultury japońskiej położeniem akcentu na symboliczne znaczenie p u s t k i pomiędzy elementami kompozycji.

⁶⁹ Na związki japońskich tradycji filozoficznych z pojmowaniem przestrzeni, wskazuje m.in. H. Engel w pracy: *The Japanese House*, Tokio 1964.

⁷⁰ Choć oczywiście, wbrew Changowi można zaoponować, że absolutna i stała jest właśnie owa zasada.

⁷¹ Ching-Yu Chang, dz. cyt., s. 213.

⁷² O. Hansen, *Zobaczyć świat*, Warszawa 2005, s. 125.

⁷³ D. T. Suzuki, *Zen i kultura japońska*, tł. B. Szymańska, P. Mróz, A. Zalewska, Kraków 2009, s. 19.

⁷⁴ Z jap. 枯山水 - ogród suchego krajobrazu.

⁷⁵ M. P. Keane, *Japanese garden design*, Tokio, 1996, s. 61.



Ogród Ryoan-ji w Kioto. Fot. Bartłomiej Struzik

Teoria przestrzeni Yoshinobu Ashihary

Japoński architekt i teoretyk tej dyscypliny Yoshinobu Ashihara sformułował interesujące podejście do kwestii przestrzeni, wyróżniając przestrzeń pozytywną i przestrzeń negatywną. Dobrą wizualizacją fundamentalnych założeń jego koncepcji jest porównanie przestrzeni do kawy, która wlana do filiżanki przybiera uporządkowany kształt naczynia, rozlana zaś swobodnie na stole przyjmuje formy nieregularnych plam. Powtórzenie eksperymentu z kawą zaowocuje uzyskaniem powtarzalnej formy w pierwszym przypadku (przestrzeń pozytywna), zaś rozlewanie kawy na płaszczyznę stołu prowadzi będzie za każdym razem, do niedającego się przewidzieć efektu rozmazanej chaotycznie plamy (przestrzeń negatywna).

Teoria Ashihary ma znaczące konsekwencje dla kształtowania przestrzeni, w tym dla rozumienia pojęcia monumentalizmu w kompozycji przestrzennej. Kluczowym gestem, prowadzącym do kreowania przestrzeni pozytywnej, jest wyznaczenie czytelnej granicy pomiędzy obszarem projektowanym, a otaczającą sferą zjawisk przestrzennych - *chaosem*. W tak odseparowanej przestrzeni, w japońskich ogrodach zen rolę granicy często stanowi wysoki mur, dzięki któremu wytwarzane jest odczucie monumentalizmu bez potrzeby sięgania do potężnych form rzeźbiarskich. Monumentalizm w przestrzeni pozytywnej osiąga się poprzez skupienie uwagi odbiorcy, wielozmysłową percepcję przestrzeni oraz element zaskoczenia, związany z odczytaniem zamysłu autora. Jednym z nielicznych przykładów koncepcji pomnika, zrealizowanej konsekwentnie w duchu przestrzeni pozytywnej Ashihary, jest *Memorial de la Deportation* w Paryżu⁷⁶. Wejście do zasadniczej części pomnika wymaga

⁷⁶ Autor założenia: Georges-Henri Pingusson. 1962 rok.

pokonania wąskiego biegu schodów budującego uczucie izolacji i osamotnienia. W zamkniętej przestrzeni – symbolicznej celi więziennej – uwaga odbiorcy skupia się na przesłoniętym stalową kratą niewielkim oknie z widokiem w kierunku nurtów Sekwany – symbolicznego obszaru wolności.



Memorial de la Deportation w Paryżu. Fot. Autor nieznan.

Kreowanie przestrzeni - idea absolutna

Każdorazową realizację założenia przestrzennego, czy to obiektu architektonicznego czy pomnika, poprzedza projekt – idea niematerialna. Za każdym razem architekt, urbanista czy rzeźbiarz kształtujący strukturę przestrzenną zmierza do powołania tego, co odzwierciedla rzeczywistość dlań absolutną i rządzącą jego myśleniem, bez względu na to, czy będzie to przestrzeń materialistyczna, która jest manifestacją własności świata materialnego, czy też przestrzeń idealistyczna, która dąży do ukazania tego co odnosi się do własności konceptualnych.

Za każdym razem można więc próbować rozumieć organizację przestrzeni jako narzędzie manifestacji idei absolutnej (tj. tego, co dominuje i funkcjonuje – jako wzorzec – w myśleniu twórcy opracowującego projekt). Zarazem, rzecz jasna, twórczość ta będzie – w konkretnych realizacjach autorskich – odmienna i ludzko relatywna, bo

prezentować będzie różne wzorce, a do jej realizacji i opracowania użyje się różnych form plastycznych – Narzędzi Oddziaływania Wizualnego, jak powiedziałby Oskar Hansen.

Percepcja przestrzeni – odczytanie idei absolutnej

Należy zwrócić uwagę, że mamy często do czynienia z sytuacją błędnej identyfikacji pomników, czy elementów przestrzeni miejskiej. Omawiany wcześniej pomnik Holocaustu w Berlinie, z uwagi na błędną interpretację lub nie odczytanie symbolicznego wymiaru tego fragmentu przestrzeni, staje się placem zabaw i miejscem rozrywki dla grup dzieci i młodzieży odwiedzających to miejsce.

Przykład ten potwierdza, że ludzie „projektują” swój światopogląd na rzeczywistość zastaną i imputują jej własne przekonania co do funkcji oraz znaczeniowej tożsamości napotkanego obiektu. Czy gdyby wyeliminować z naszej świadomości pamięć historyczną, możliwe byłoby o d c z y t a n i e przesłania jakiegokolwiek pomnika? Mamy tu więc do czynienia z odmiennym procesem, niż opisanym wcześniej. Poprzednio odniosłem się do architektury i procesów kreowania przestrzeni od strony architekta, urbanisty czy rzeźbiarza, obecnie zwracam uwagę na proces postrzegania elementów przestrzeni i ich percepcji przez użytkownika – odbiorcę.

Konsekwencje projekcji

Jednym z najbardziej wymownych przykładów ilustrujących omawiane zjawisko są, znajdujące szeroki rezonans w literaturze naukowej, wykopaliska archeologiczne przeprowadzone na Krecie przez Arthura Evansa. Odkrywca „pałacu Minosa” dotarł do „czegoś” w Knossos, w czym zobaczył upragniony pałac Minosa. O tym, że odkrywa (a następnie dokonuje rekonstrukcji) pałac Minosa był całkowicie przekonany jeszcze zanim dokopał się dostatecznie głęboko. Jak to możliwe? Kluczowe znaczenia miało w tym przypadku odwołanie się do świadomości historycznej oraz lektury Homera, którego jak wiadomo ubóstwiał. Ujmując to inaczej – Evans dokonał p r o j e k c j i swojego przekonania i wyobrażenia na temat rzeczywistości na samą rzeczywistość, w efekcie z każdą kolejną wykopaną kolumną, każdym kolejnym freskiem i pomieszczeniem, jeszcze bardziej utwierdzał się w swoim przekonaniu.

Dopiero badania późniejsze poddały jego odkrycie w wątpliwość - m.in. fakt, że w wykopanych *pithosach*, zamiast śladów pokarmu, znaleziono ludzkie kości. W jednej

z interpretacji, teren Knossos, który odkrył Evans jest nie tyle terenem pałacowym, co terenem królewskiej nekropolii⁷⁷.

Twórca – odbiorca

Przytoczone przykłady uzmysławiają nam, jak ważna jest kooperacja dwóch świadomości oraz oglądów rzeczywistości, mianowicie: autora (architekta – urbanisty, artysty – rzeźbiarza) i użytkownika (odbiorcy, adresata). Ze stanem idealnym mentalnej współpracy mamy do czynienia wówczas, kiedy intencja twórcy spełnia oczekiwania odbiorcy, a odbiorca odczytuje ją właściwie lub przynajmniej nie pozostaje w sprzeczności z zamierzeniem autora. Czy większy ciężar spoczywa na twórcy, czy na odbiorcy pozostaje kwestią otwartą. Rozpoznanie przez twórcę mentalności i potencjału poznawczego tego, do kogo kieruje swój projekt, ułatwiłoby z pewnością porozumienie; z drugiej strony aktywność artystyczna nie przekraczająca aktualnej „summy doświadczenia”, bez wątplenia nie posiada cech twórczości w ścisłym znaczeniu tego słowa. Wielokrotnie cytowany Aleksander Wallis czy Edward T. Hall apelowali o współpracę architektów – urbanistów z szeroko rozumianą humanistyką: filozofią, psychologią i socjologią.

Kształtowanie współczesnej przestrzeni miejskiej

W rozplanowaniu najnowszych założeń urbanistycznych, czy obiektów architektonicznych z uwzględnieniem szaty roślinnej, doszukiwać się można względnej kongenialności z zasadami kształtowania japońskich ogrodów zen. Mam przez to na myśli fakt, że obecnie nie wkomponowuje się nowych budynków w istniejącą szatę roślinną, lecz tak samo jak w przypadku owych ogrodów – kamień, jak i drzewa stanowią element projektu i zostają „zainstalowane” wraz z budynkami. Zgodnie z intencją autorów, efekt takich działań ma być podobny, jak w japońskich ogrodach – estetyka i idea twórcy przeważa nad naturą i dopiero wtórnie ma dać charakterystyczne dla obcowania z przyrodą poczucie naturalności i odprężenia oraz wywoływać inne emocjonalne przeżycia⁷⁸. Pomijam w tym miejscu pytanie, czy współczesnym zachodnim projektantom to zadanie się udaje⁷⁹.

⁷⁷ Kwestii tej poświęcił obszerny artykuł Z. Herbert w artykule *Labirynt nad morzem* (Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000). Tekst zawiera obszerną bibliografię tematu oraz przegląd stanowisk.

⁷⁸ Na temat ogrodów zen, zob. analizy proksemiczne Halla: „Oglądanie [ogrodu] *Ryoan-ji* jest przede wszystkim doświadczeniem emocjonalnym. Nie możemy oprzeć się ładowi, spokojowi i dyscyplinie tej niesłychanej

Japońscy mistrzowie planowali ogrody uwzględniając filozoficzne podstawy swojej kultury, toteż ogród miał wyraźną funkcję kontemplacyjno – emocjonalną. W traktacie z XV w. zatytułowanym *Ilustracje do projektowania gór, wody i górzystych krajobrazów* czytamy m.in.: „Układając kamienie należy pamiętać o trzech siłach – poziomej, przekątnej i pionowej, o których była mowa uprzednio. Te trzy siły odpowiadają triadzie obejmującej Niebo, Ziemię i Człowieka. Najpierw należy ustawić trzy siły razem w miejscu, które ma być punktem ogniskowym. Po ułożeniu triady – Nieba, Ziemi i Człowieka, należy posadzić drzewo, którego pionowa pozycja uzupełni kompozycję kamienną. (...) Uważa się, że kiedy tak skomponowany ogród znajdzie się w pobliżu rezydencji, uchroni dom od ewentualnych nieszczęść...”⁸⁰. Można powiedzieć, że cel jest ten sam, który wytyczyli klasycy: „Cel założenia miasta leży w tym, żeby mieszkańcy żyli w nim spokojnie, o ile możliwości bez niewygód i wolni od wszelkich trosk”⁸¹.

Wyróżnikiem sztuki Wschodu jest również asymetria, szczególnie widoczna w architekturze. Świątynie wznoszone są wzdłuż linii prostej, jednak przybudówki i dodatkowe elementy nie są symetrycznie osadzone po jej obydwu stronach. Ta pozorna nierównowaga, estetyczna oszczędność czy wręcz ubóstwo formy mają swoje źródło w jednej z cytowanych wyżej prawd zen: „Jedno w Wielości, Wielość w Jednym”⁸².

W tym kontekście nietrudno w planowaniu historycznych układów urbanistycznych, a także całych zespołów miejskich Zachodu, doszukać się powiązań z zasadami obecnymi również w kulturze wschodniej. Z zachowaniem świadomości oczywistych różnic kulturowych, należy stwierdzić, iż renesansowe place i pomniki były komponowane z uwzględnieniem najmniejszych szczegółów, w tym zwłaszcza relacji przestrzennych, aby widok z różnych punktów nie był przypadkowy, lecz ściśle odpowiadał wizji – idei architekta. Przykładem takiego podejście do kształtowania przestrzeni w skali kompletnych założeń urbanistycznych są projekty miasta idealnego – *citta ideale*. Za przykład niech posłuży układ urbanistyczny renesansowych miast takich jak Palma Nova, La Valetta czy Zamość⁸³. Bez wątpienia cechy idealnego miasta socrealistycznego nosi nieukończony

prostoty. Człowiek i natura ulegają tu pewnej transformacji i postrzegane są w pełnej harmonii” (E. Hall, dz. cyt., s. 194).

⁷⁹ Jednym z nielicznych europejskich architektów krajobrazu, któremu w moim przekonaniu udało się sztuka przeszczepienia na grunt europejski ducha zen w projektowaniu przestrzeni był szwedzki projektant, przez szereg lat związany z kopenhaską Królewską Akademią Sztuk Pięknych, Sven-Ingvar Andersson.

⁸⁰ Cytuję za: D. A. Slawson, *Sztuka ogrodów*, tł. M. Kusiak, [w:] *Estetyka japońska, antologia*, t. 1, Kraków 2008, s. 245.

⁸¹ L. B. Albeti, *Ksiąg dziesięć o sztuce budowania*, tł. I. Biegańska, Warszawa 1960, s. 98.

⁸² D. T. Suzuki, *Zen i kultura japońska*, tł. B. Szymańska, P. Mróz, A. Zalewska, Kraków 2009, s. 17.

⁸³ Autorem humanistycznej koncepcji urbanistycznej był włoski architekt Barnardo Morando.

projekt Nowej Huty w Krakowie oraz budowa „od podstaw” stolicy Brazylii Brasílii⁸⁴. Wymienione przykłady mogą stanowić dowód trwałej obecności idei „miasta doskonałego” w kulturze.

W realizacjach pomnikowych na szczególną uwagę zasługuje wenecki monument Bartolomego Colleonego, czy posąg Gattamelaty na Piazza del Santo w Padwie, gdzie analizy układu przestrzennego, wzajemnych relacji, a także dobór użytych materiałów stanowią przykład niezwyklej kultury i mistrzostwa w projektowaniu. Oskar Hansen w publikacji zatytułowanej *Zobaczyć świat* prezentuje szczegółową analizę rozwiązań przestrzennych (Narzędzi Oddziaływania Wizualnego), które zostały wykorzystane w wyrażeniu „bezdyskusyjności” pomnika konnego Marka Aureliusza na rzymskim Kapitolu.⁸⁵ Wpisanie pomnika Józefa Dietla w rygorystyczne uwarunkowania architektury i kontekstu placu Wszystkich Świętych w Krakowie, stanowi dobre wyobrażenie na temat dbałości o jakość rozwiązania przestrzennego w tym mieście.

⁸⁴ Autorzy projektu: Lucio Costa i Oscar Niemeyer.

⁸⁵ Por. O. Hansen. *Zobaczyć świat*, Warszawa 2005, s. 72.

II

„Kiedy zważam krótkość mego życia, wchłoniętego w wieczność będącą przed nim i po nim. Kiedy zważam małą przestrzeń, którą zajmuję, a nawet, którą widzę, utopioną w nieskończonym ogromie przestrzeni, których nie znam i które mnie nie znają, przerażam się i dziwię, iż znajduję się raczej tu niż tam, nie ma bowiem racji, czemu raczej tu niż gdzie indziej.”

Blaise Pascal, *Myśli*

Rzeźba

Zakres moich poszukiwań formy wypowiedzi rzeźbiarskiej jest związany z podejmowanymi problemami teoretycznymi tej dyscypliny, które przedstawiłem w pierwszej części rozprawy. W moim dorobku, obok kameralnych, autonomicznych studiów rzeźbiarskich, jak również reliefowych definicji w małej skali bliskich estetyce malarstwa strukturalnego, znajdują się działania projektowe operujące dużą rozpiętością i osadzone w rygorystycznych uwarunkowaniach kontekstu architektury oraz przestrzeni urbanistycznej. Jako przykład działań monumentalnych służyć mogą moje projekty rozwiązań pomnikowych np. projekt pomnika ofiar lotu 93 w Filadelfii⁸⁶ (praca zespołowa), projekt Pomnika Gabriela Daniela Fahrenheita w Gdańsku⁸⁷ (III nagroda w konkursie ogólnopolskim), opracowanie elementów rzeźbiarskich Pomnika Orła Białego w Krakowie⁸⁸, projekt pomnika Pułkownika

⁸⁶ Projekt konkursowy z 2004 roku.

⁸⁷ Projekt konkursowy z 2008 roku.

⁸⁸ Współpraca z GPP Kraków.

Ryszarda Kuklińskiego w Krakowie⁸⁹ (wyróżnienie w konkursie ogólnopolskim), projekt organizacji przestrzeni z elementami rzeźbiarskimi dla budynku nowej ambasady Republiki Federalnej Niemiec w Warszawie lub rozwiązania przestrzenne w dzielnicy Tachikawa w Tokio (wyróżnienie). W tym kontekście wymienić należy również współpracę projektową z Kajima Corporation zmierzającą do opracowania elementów rzeźbiarskich dla Tamaron Towers w Tokio⁹⁰.

Dużą skalą operuję również w przypadku rzeźbiarskich realizacji plenerowych, zarówno tych zamierzonych na stałą ekspozycję w otwartej przestrzeni (np. projekt i realizacja rzeźby ze stali nierdzewnej pt. *Brama Wschodzącego Słońca*, projekt i realizacja rzeźby *The Sundial* dla miasta Kanazawa w Japonii), jak i czasowych instalacji w przestrzeni miejskiej (m.in. *Dictatorship of Majority - Only Five Project* – Ryga/Łotwa, *The Following Project* - Kobe Biennale/Japonia, *The Wind Harp*, Wystawa pt. *Bewegter Wind*, Niemcy).

Wybrane realizacje

Pozwolę sobie na krótkie omówienie dwóch ze wspomnianych powyżej realizacji, które stanowią istotne etapy w kształtowaniu się mojego języka wypowiedzi rzeźbiarskiej. *Brama Wschodzącego Słońca* powstała w 2008 roku podczas Międzynarodowego Sympozjum Rzeźbiarskiego w Turyngii. Ideowym fundamentem realizacji jest nawiązanie przestrzennego dialogu elementów rzeźbiarskich z naturalnym pejzażem – zaangażowanie otaczającej przestrzeni i zjawisk w niej obecnych w grę, której przewodnim motywem jest wędrówka światła od wschodu do zachodu słońca. Kolejnym założeniem istotnym dla tej realizacji było utrzymanie minimalnej ingerencji elementów rzeźbiarskich w zastany pejzaż. Tafla polerowanej blachy nierdzewnej o wymiarach 3,5x1,5 metra została wykorzystana do konstrukcji podstawy „Bramy”. Uzyskany efekt lustrzanego odbicia i zarazem duplikacji skadrowanego fragmentu nieba, pozwolił na zdematerializowanie samej podstawy i stworzenie archetypicznego dialogu pomiędzy niebem i ziemią. Na tak założonej podstawie, prostopadle do osi Wschód – Zachód, a z nieznacznym odchyleniem w stosunku do krawędzi podstawy, osadzony został pięciometrowej wysokości element stylizowanej bramy. Zajmując pozycję wyznaczoną przez wapienny głaz umieszczony po zachodniej stronie bramy, widz

⁸⁹ Projekt konkursowy z 2010 roku, współpraca z GPP Kraków.

⁹⁰ Projekt z 2005 roku opracowany w ramach międzynarodowego konkursu *Kajima Sculpture – Architecture – Space*.

otrzymuje szansę obserwowania teatru wschodzącego Słońca, zawsze gdy warunki pogodowe temu sprzyjają.

Również z 2008 roku pochodzi instalacja zrealizowana w przestrzeni miejskiej stolicy Łotwy zatytułowana *Dictatorship of Majority – Only Five Project*. Nie wnikając w szczegółową analizę koncepcji ideowej niniejszego rozwiązania, przytoczę jedynie jej najistotniejsze założenia plastyczne. W przestrzeni porośniętego obfitą roślinnością miejskiego parku w Rydze zbudowany został na zasadzie opozycji totalnej, układ pięciu podświetlanych od wewnątrz, geometrycznych brył wykonanych z tworzyw sztucznych. Wraz z nastającym zmierzchem, iluminowane elementy wprowadzone w przestrzeń nieoświetlonego parku stają się formami zyskującym znaczenie, a wraz z nadejściem nocy okazują się dominantą pejzażu miejskiego widoczną na tle czarnej plamy parku, ze znacznych odległości i z wielu kierunków. Rytm dnia i nocy (światła i zmroku) oraz relacja pomiędzy tym co „naturalne” i tym co „sztuczne”, nabierają kluczowego znaczenia w kontekście realizacji *Dictatorship of Majority – Only Five Project*. Z pełną świadomością rezygnuję z „plastycznej obróbki” elementu rzeźbiarskiego, stosując strategię formy opartą na absolutnej syntezie restrykcyjnie podporządkowanej przesłankom ideowym i zawartości intelektualnej. Kontekst i miejsce ekspozycji stanowią genetyczny element całego założenia.

Założenia

W świetle omówionych powyżej realizacji rysują się zasadnicze aspekty, które bez wahania definiuję jako cechy wiodące i charakterystyczne dla mojej pracy twórczej. Są to:

- Synteza i redukcja środków wyrazu do niezbędnego minimum, zmierzające do wyrazistego akcentowania oraz uczytelnienia zawartości ideowej i intelektualnej realizacji, jako istoty mojej aktywności twórczej;
- Świadome i konsekwentne wykorzystanie kontekstu przestrzeni czasowej lub stałej ekspozycji, jako esencjonalnego i nieodzownego elementu współkreującego zjawisko plastyczne lub intencjonalna eliminacja kontekstu.

Pytanie o źródło tak jasno i kategorycznie zdefiniowanych pryncypiów w pracy twórczej wydaje się być jak najbardziej zasadne, dlatego w kilku zdaniach przybliżę najistotniejsze momenty w formowaniu się mojej myśli i języka rzeźbiarskiego.

Na etapie studiów wyższych zetknięcie z problematyką projektowania architektoniczno – rzeźbiarskiego uświadomiło mi kluczowe znaczenie kontekstu w kształtowaniu rozwiązań przestrzennych oraz w budowaniu układów rzeźbiarskich w środowisku urbanistycznym. Konieczność logicznej i dogłębnej analizy oraz porządkowanie struktur przestrzennych poprzez syntezę i odrzucenie zbędnych elementów kompozycji to kolejna z fundamentalnych zasad w projektowaniu architektoniczno – rzeźbiarskim, którą trafnie streszcza triada pojęć *p r o s t o t y*, *u m i a r u* i *d y s t y n k c j i*. W tak kształtowanej świadomości plastycznej, której żywiołem stało się projektowanie przestrzenne, wkrótce pojawił się nowy element znamionujący ostatecznie moje predyspozycje twórcze. Wraz z pierwszą podróżą artystyczną do Japonii i zetknięciem się ze sztuką i filozofią japońską, w tym głównie buddyzmem zen, uzyskałem bezpośredni wgląd do wyjątkowo spójnej i harmonijnej koegzystencji człowieka – twórcy – myśliciela z naturą. Zasady obowiązujące w sztuce i filozofii zen wydały mi się niebywale bliskie, czytelne i zrozumiałe w kontekście wcześniejszej fascynacji lekturą *Waldenu* H. D. Thoreau. Kolejne wyprawy do Japonii, obcowanie ze sztuką kamiennych ogrodów czy współczesną architekturą japońską, a także spotkania z mentorem – mistrzem zen profesorem Toshihiro Hamano, pozwoliły mi na zbudowanie osobistego kodeksu twórczego czerpiącego zarówno z dyskursu racjonalnej myśli europejskiej, jak również odwołującego się do nieodzownej intuicji, płynności i „niedookreśloności” - tak charakterystycznych dla myśli Wschodu.

Meta-fizyczny las - przybliżenie

Realizacją, która bezpośrednio nawiązuje koncepcyjnie oraz w pewnym sensie stanowi próbę formalnego zdefiniowania problemu pamięci jest *Meta-fizyczny las*. Kompozycja z 2010 roku składa się z trzech „pojemników” – „kontenerów” (ang. *to contain - zawierać*) wykonanych z przetworzonego mechanicznie drewna (sklejka), których celem jest wyznaczenie autonomicznej przestrzeni pozbawionej zewnętrznego oddziaływania. Jest to czytelne nawiązanie do koncepcji przestrzeni pozytywnej Ashihary, wyznaczonej dobitnym gestem wykreślenia przestrzennej „ramy”. Tak zdefiniowaną przestrzeń wypełnia węgiel drzewny i popiół, a więc „żywe” drzewo, następnie drewno ściętego pnia, w procesie spalania zamienione w popiół i zwęglone odłamki materii. Istotne elementy, które stanowią

esencjonalną wartość tej kompozycji to emocjonalne i intuicyjne doświadczenie materiału, jego polimorficznej natury i potencjału znaczeniowego - pamięć kolejnych etapów transformacji.

Przestrzeń pamięci

Realizację rzeźbiarską *Przestrzeń Pamięci* stanowi układ siedmiu elementów o wymiarach 60x60 cm i wysokości 40 cm. Kompozycja jest sekwencją, ciągiem osobistych kadrów pamięci powracających ze wzmożonym lub słabnącym natężeniem. Konsekwentnie eliminuję niuanse „dekoracyjne” i wszelkie przejawy fascynacji „powierzchnią”, dążąc w głąb sterylnej, lapidarnej formy podporządkowanej założeniom koncepcyjnym. *Przestrzeń Pamięci* to zdefiniowany jednoznaczny gest ideogram drewnianej „ramy” lub „kasety”, wykreślającej swoim konturem granicę pomiędzy tym, co stanowi jej zawartość substancjalną, a otaczającą przestrzeń *chaosu*. Dążę do zneutralizowania ingerencji przypadkowych kontekstów zastępując tradycyjny cokół rzeźby (pomnika) jego negatywem. Narracja rzeźbiarska ma miejsce nie „na”, ale niejako „w” cokole, który równocześnie staje się istotnym elementem kompozycji. Chronię kruchość gestu utrwalonego w parafinie wewnątrz drewnianej „kasety”, w bezpiecznej przestrzeni pozbawionej szumu przemijających zjawisk zewnętrznych. Szukam odniesień do semantycznej barwy użytych materiałów. *Lapidarium pamięci* – zatrzymany w parafinowym odlewie uśmiech, cień uśmiechu, a może raczej ślad melancholijnej zadumy zmaconej niekontrolowanym przyływem zabawnej refleksji. *Odcisk chwili* pozostawiony w zastygłej masie nietrwałej, pergaminowej, kruchej parafiny obarczonej ciężarem zachowania pamięci o „ważnym”. Parafina obleka, skrywa przed przypadkowym, rozbieganym spojrzeniem i równocześnie konserwuje, utrwala, chroni przed zapomnieniem odpryski wieczności.

Istota gestu

Przestrzeń Pamięci stanowi zestaw elementów kompozycji rzeźbiarskiej poddających się klasycznemu opisowi katalogowemu: tytuł, wymiary (wysokość, szerokość, głębokość), materiał, data powstania itd. Do tych aspektów dołączyć również można opis walorów fakturalnych, subiektywne odczucie aktualnej „temperatury” użytych materiałów, zapach, gładkość lub szorstkość powierzchni. Jednak z drugiej strony, definicja tego co widzialne nie oddaje pełnego sensu mojej pracy. Koncentracja emocji na każdym z etapów

realizacji, symboliczny akt wlewania płynnej parafiny do uprzednio sporządzonych form, nagromadzenie, a następnie uwolnienie energii, to realne elementy składowe pracy rzeźbiarskiej, których świadomość jest równie istotna jak fizyczny ślad kreacji. Z pełnym przekonaniem mogę uznać *Przestrzeń Pamięci* za jedną z najbardziej osobistych realizacji w dotychczasowym dorobku, stanowiącą cykl symbolicznych, rytualnych gestów twórczych.

Es muss sein!

Jako artysta posługuję się językiem wytworzonym z setek zapamiętanych emocji, które składają się na subiektywną przestrzeń pamięci: wrażeń, przeżyć i refleksji. W tej przestrzeni odnajduję jedyny, sobie tylko właściwy, sposób wypowiedzi twórczej. Stając wobec tego osobliwego, jednostkowego doświadczenia, ciągle zmuszony jestem odpowiadać przed samym sobą na pytanie o sposób, w jaki chcę się tym doświadczeniem dzielić. Najważniejsze, aby w niezachwianej i pełnej przekonania pracy twórczej na kategoryczne i ostateczne pytanie *muss es sein?*, znaleźć jasną odpowiedź: *e s m u s s s e i n !*

Zakończenie

Realizacje pomnikowe są każdorazowo fascynującym, wielopłaszczyznowym wyzwaniem projektowym i stanowią ukoronowanie aktywności twórczej rzeźbiarza. Analizując, powstałe w ostatnich dziesięcioleciach, pomniki o najwyższej kulturze formalnej i wysokich walorach przestrzennych, podjąłem próbę uporządkowania rozwiązań monumentalnych pod kątem wartości w nich dominujących, poprzez sformułowanie podejścia materialistycznego i idealistycznego do problemu kształtowania przestrzeni.

Zasadniczą kwestią, jaką postanowiłem zbadać w realizacji rzeźbiarskiej *Przestrzeń Pamięci* jest pytanie: czy trwałość przypisywana pomnikom tkwi w spiżu, w skali pomnika (podejście materialistyczne), czy w sile i nieprzemijalności utrwalanych idei (podejście idealistyczne)? Cytowany wielokrotnie Oskar Hansen pisze z namysłem o „zmonumentalizowanej fakturze powierzchni naczynia”, która uzyskana została dzięki „luźno wtopionym ziarnkom piasku na ciągłej, lśniącej polewie...”⁹¹. Stwierdzenie to ośmiela w myśleniu o monumencie, jako „ziarnku piasku”, którego moc wyraża się nie przez masę, ciężar i skalę, ale przez elementarny fakt istnienia i obecności.

⁹¹ O. Hansen, *Zobaczyć świat*, Warszawa 2005.

Bibliografia

- L. B. Albeti, *Ksiąg dziesięć o sztuce budowania*, tł. I. Biegańska, Warszawa 1960
- Arystoteles, *Polityka*, tł. L. Piotrowicz, Warszawa 2001
- Y. Ashihara, *Exterior design in architecture*, New York, London, 1981
- A. Betsky, E. Adigard, *Architecture Must Burn. A manifesto for an architecture beyond building*, London 2000
- M. Borowska, *Doświadczenie architektury a problem przestrzeni*, [w:] *Czas przestrzeni*, Kraków 2008
- Ching-Yu Chang, *Japońskie pojęcie przestrzeni*, [w:] *Estetyka japońska, antologia*, t. 1, Kraków 2008
- Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008
- J. Derrida, *Chora*, tł. M. Gołębiwska, Warszawa 1999
- M. Eliade, *Sacrum i profanum*, tł. R. Reszke, Warszawa 1996
- H. Engel, *The Japanese House*, Tokio 1964
- Estetyka japońska, antologia*, red. K. Wilkoszewska, t. 1, Kraków 2008
- P. Floreński, *Ikonostas i inne szkice*, tł. P. Podgórzec, Białystok 1997
- E. T. Hall, *Ukryty wymiar*, tł. T. Hołówka, Warszawa 2005
- O. Hansen, *Zobaczyć świat*, Warszawa 2005
- Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000

- S. Herbst, *Zamość*, Warszawa 1954
- I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, tł. R. Ingarden, Kęty 2001
- K. Mizuno, *Gardens in Kyoto*, Kyoto 2002
- B. Pascal, *Myśli*, tł. T. Żeleński, Warszawa 1997
- Platon, *Prawa*, tł. M. Maykowska, Warszawa 1960
- Platon, *Timajos*, tł. Wł. Witwicki, Warszawa 1977
- E. Rewers, *Po-wolna przestrzeń*, [w:] *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008
- A. De Rossa, *Muzyka sfer w świetle*, [w:] *Autoportret – pismo o dobrej przestrzeni*, nr 3[28], Kraków 2009
- V. Sajkiewicz, *Między doświadczeniem życia a estetyką. Przestrzeń miasta we współczesnym teatrze polskim*, [w:] *Czas przestrzeni*, Kraków 2008
- A. Slawson, *Sztuka ogrodów*, tł. M. Kusiak, [w:] *Estetyka japońska, antologia*, t. 1, Kraków 2008
- t
Symeon z Tessaloniki, *O świętyni Bożej*, tł. A. Maciejewska, Kraków 2007
- Wł. Tatarkiewicz, *Estetyka starożytna*, Wrocław-Kraków 1960
- H. D. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, tł. H. Cieplińska, Warszawa 1991
- Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tł. A. Morawińska, Warszawa 1987
- A. Wallis, *Miasto i przestrzeń*, Warszawa 1977
- A. Wallis, *Socjologia i kształtowanie przestrzeni*, Warszawa 1971
- B. L. Whorf, *Język, myśl i rzeczywistość*, tł. T. Hołówka, Warszawa 2002
- J. Wines, *Green Architecture*, London 2000
- J. P. Vernant, *Źródła myśli greckiej*, tł. J. Szacki, Gdańsk 1996
- P. Zumthor, *Myślenie architekturą*, tł. A. Kozuch, Kraków, 2010

Fotografie na stronach 24, 25, 29 i 33 zostały wyszukane w Internecie i zostały opisane nazwiskiem autora w sytuacji, w której było to możliwe. Fotografia na stronie 33 pochodzi ze strony internetowej: <http://www.flickr.com/photos/j0n6>